

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

TOME
XXIII
1986

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

VASILE DIĂGUT

Rédacteur en chef adjoint :

RĂZVAN THEODORESCU

Membres :

THEODOR ENESCU

DINU GIURESCU

DAN GRIGORESCU

DAN ILĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

REMUS NICULESCU

PAUL PETRESCU

SORIN ULEA

GHEORGHE VIDA

Secrétaire scientifique de rédaction :

MARIUS TĂTARU

Secrétaire de rédaction :

DANIELA ARTĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, **Série BEAUX-ARTS**, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul Export-Import Presă, P. O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România, ou à ses représentants de l'étranger. Le prix d'un abonnement est de 40 \$.

Les manuscrits, les livres et publications proposés du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei, P. O. Box 29—122, 71101 BUCUREȘTI, ROMÂNIA (tel. 505680)

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 BUCUREȘTI, téléphone : 507680
ROMÂNIA

Pg 10/17 (d)

ACADÉMIE DES SCIENCES
SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE
DE ROUMANIE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

• REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS 1986

Tome XXIII

Sommaire

VASILE DRĂGUȚ, L'architecture dans les pays roumains au XVI ^e siècle dans la perspective des relations avec le monde ottoman	3
RĂZVAN THEODORESCU, Sur un chapitre de la Renaissance transylvaine : art du livre et art funéraire aux débuts de la Réforme	21
GERHARD SCHUSTER, Ein Unbekannter Otto Wagner-bau in Rumänien	45
MIHAI ISPIR, Carol Storeck at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts	57
MARIUS TĂTARU, Échos romantiques tardifs dans la peinture de Fritz Schullerus	67
EXPOSITIONS	
À travers les expositions parisiennes (1985) (René Jullian) .	79
COMPTES RENDUS	
ERNÖ MAROSI, <i>Die Anfänge der Gotik in Ungarn, Esztergom in der Kunst des 12.—13. Jahrhunderts</i> , Budapest, 1984 (V. Vătășianu)	83
NÉCROLOGIE	
<u>ION FRUNZETTI</u> (Răzvan Theodorescu)	85



7017

Au III^e Congrès d'études byzantines (Athènes, 1930) G. Balș a présenté une ample communication intitulée *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*². Plus de cinquante ans sont passés et le sujet n'a été repris qu'en passant, les principaux travaux ultérieurement publiés semblant être d'accord ou bien apporter des amendements superficiels aux conclusions du travail mentionné³.

Appuyé sur des données et des éléments généralement connus, notre propos est d'attirer l'attention sur quelques aspects circonstanciés aptes à faire comprendre les composantes architectoniques et décoratives des monuments roumains du XVI^e siècle; des conclusions différentes de celles déjà formulées pourraient en résulter.

Tout d'abord, un problème méthodologique. Le terme influence sous-entend, normalement, l'existence de deux facteurs, *également actifs*, dont l'un transmet l'expérience et l'autre reçoit/accepte une expérience. Pour démontrer qu'il y a influence il faut obligatoirement identifier les circonstances ayant favorisé la circulation de l'expérience. Au cas d'une influence transmise au loin, il faut également identifier les voies parcourues, tenant compte des étapes intermédiaires. Par conséquent, pour pouvoir affirmer une influence arménienne ou géorgienne dans l'architecture des pays roumains au cours du XVI^e siècle, il faudrait démontrer :

a) que les centres artistiques caucasiens aient été capables d'une irradiation à longue distance pendant cette période. b) que des échanges artistiques suivis aient existé alors entre les pays roumains et le Caucase, c) que les éléments décoratifs d'éventuelle origine caucasienne, identifiés dans les monuments roumains n'aient pas été assimilés dans l'intervalle par une autre zone de culture qui se soit constituée en transmetteur réel. Les précisions sus-mentionnées sont d'autant plus nécessaires si l'on tient compte que des auteurs de prestige, tels qu'Auguste Choisy, ont affirmé que : « Les églises de Curtea de Argeș, Tîrgoviște, Drago-

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS ROUMAINS AU XVI^e SIÈCLE DANS LA PERSPECTIVE DES RELATIONS AVEC LE MONDE OTTOMAN¹

Vasile Drăguț

mirna ne présentent aucun ornement qui n'appartienne à l'Arménie : du point de vue de l'architecture décorative, la vallée du Bas-Danube semble une colonie arménienne ... »⁴.

Mais, un examen attentif du texte de la communication sus-citée de G. Balș ne nous permet pas d'y trouver une discussion sur les circonstances historiques aptes à expliquer et à justifier les causes des supposées influences arméniennes et géorgiennes. Par surcroît, les monuments d'Arménie et de Géorgie invoqués en comparaison appartiennent à des périodes historiques disparates et très espacées dans le temps, ce qui rend peu croyable l'hypothèse de véritables influences. Ainsi, en ce qui concerne l'Arménie, la cathédrale d'Etchmiadzin date des V^e—VII^e siècles, avec des transformations au XVII^e, l'église Sainte-Gayaneh de Vagharchapat date des années 630—641, les églises d'Ani sont de 1036 (Saint Rédempteur), du XI^e siècle (Saint Grégoire d'Aboughamrents) et de 1215 (Saint Grégoire de Tigran Honents)⁵. En Géorgie, les églises invoquées comme terme de comparaison datent du XI^e siècle (Nikortsinda, 1010—1014; Mtsheta avec les églises Saint Tshoveli, 1010—1029 et Samtavro, 1000—1050) ou du XII^e siècle (Gelati et Bethania)⁶. Dans ces conditions, tenant compte, également, du fait que, dès le XI^e siècle, les pays



Fig. 1. — L'église du monastère Dealu ; vue générale.

du Caucase, l'Arménie surtout, sont tombés sous le signe néfaste des invasions mongoles et turques, au XVI^e siècle même la Géorgie étant englobée à l'Empire ottoman, la thèse concernant une influence arménienne-géorgienne dans l'architecture du Bas-Danube semble d'autant moins probante.

Mais, au fait, quelles sont les bases de l'affirmation de G. Balș concernant une possible influence arménienne et géorgienne dans l'architecture roumaine des XVI^e—XVIII^e siècles ? Tout comme Auguste Choisy, dont il considère cependant que l'affirmation trop catégorique déjà citée devrait être tempérée⁷, G. Balș appuie sa démonstration, presque exclusivement, sur des éléments d'ordre ornemental. On ne peut nier l'origine caucasienne, lointaine, des

motifs décoratifs analysés (des arcades, de boudins, des rosettes, des panneaux sculptés avec des arabesques et des entrelacs, etc.) et, dans ce sens, la démonstration de G. Balș, soutenue par des photographies et des relevés, est convaincante. Donc, la question qui se pose concerne l'identification de l'agent réel de transmission et du contexte historique dans lequel est devenue possible la présence, dans les pays roumains, d'éléments ornementaux élaborés loin dans le temps et dans l'espace.

Au fait, la solution a été donnée, en passant et sans renoncer à la thèse des influences caucasiennes, par Balș lui-même qui, à un certain moment de sa démonstration, a été forcé de reconnaître l'importance des éléments ottomans présents à l'église du monastère de Curtea de Argeș, ainsi que le fait que, au début du XVI^e siècle, l'Istanbul se trouvait : « en pleine floraison architecturale et devait naturellement exercer sur toutes les populations de l'Europe, qui venaient en contact avec elle, une forte impression »⁸. Mais Balș s'est arrêté à ce point, en optant — par le titre même de sa communication, — pour la thèse des influences arméniennes-géorgiennes. C'est pourquoi nous considérons que la reprise de la discussion concernant ce problème peut être très utile.

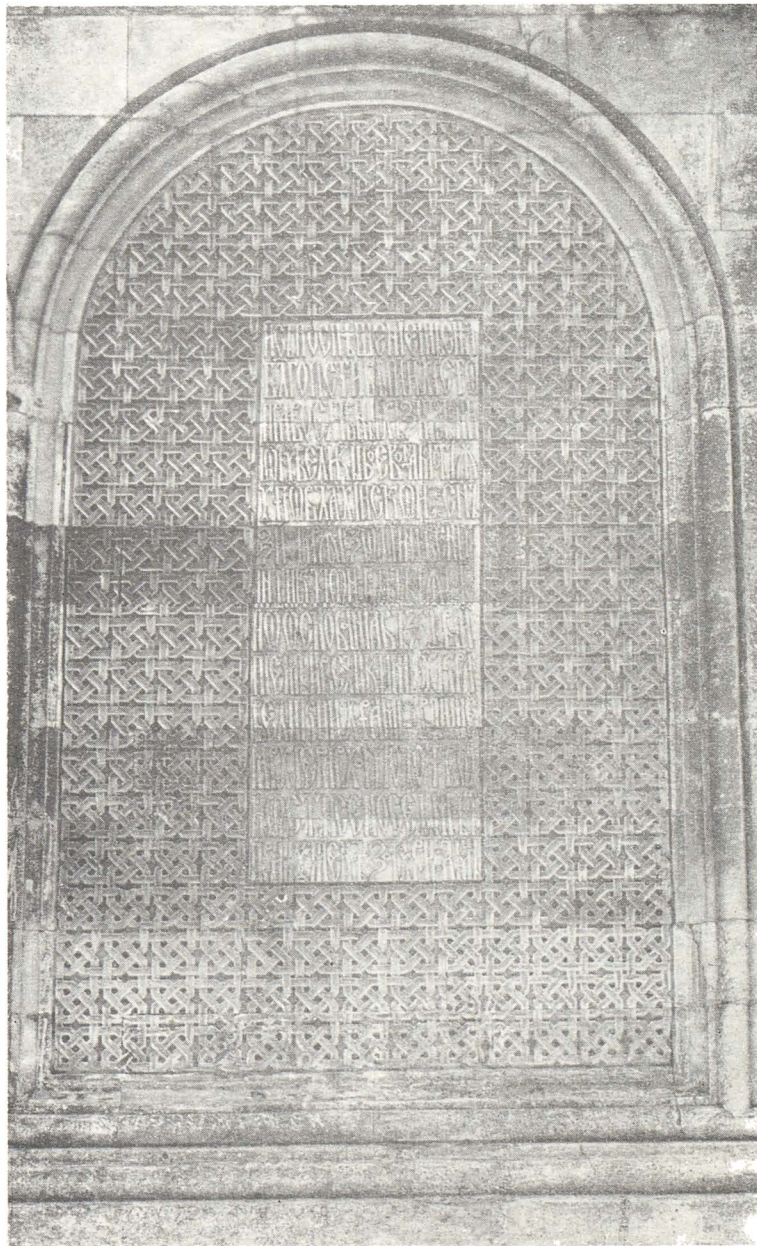


En 1499—1501, le voïvode Radu cel Mare rebâtissait l'église Saint Nicolas du monastère « sur la colline », près de Tîrgoviște, établissement monastique connu surtout sous le nom du monastère Dealu⁹. Ayant un plan triconque, un naos qui, par sa structure et son système de voûtes s'inscrit dans la tradition instituée avec autorité par la grande église du monastère Cozia¹⁰, l'église du monastère Dealu s'impose à l'attention par quelques innovations qui lui assurent une place d'exception dans le paysage d'époque de l'architecture roumaine. Nous n'allons pas insister ici sur les innovations planimétriques et spatiales qui dépassent le cadre de cette étude¹¹. Nous allons commencer par l'observation que le parement de l'église est composé de blocs en pierre façonnée (pierre de taille) et soig-

neusement profilés, travaillés et assemblés par des crampons en fer, technique de construction et de finissage atypique pour l'architecture byzantine proprement dite et tout à fait exceptionnelle pour les pays roumains ¹².

Le décor des façades est principalement composé de deux registres d'arcades formées de boudins et séparés par un profil vigoureux qui entoure comme un cordon toute l'église. Autour des fenêtres des trois tours et sur la façade d'ouest, encadrant les inscriptions dédicatoires, on trouve un minutieux décor sculpté composé d'arabesques et entrelacs (fig. 1—2). Il semble indiscutable que l'origine lointaine de ce type de décor doit être cherchée dans la zone caucasienne, mais il ne faut pas oublier que tous les éléments ornementaux cités avaient été adoptés entre temps par les Turcs seldjoukides, de nombreux monuments bâtis par eux en Anatolie centrale et de nord-est, pendant la seconde moitié du XIII^e siècle et le début du suivant, faisant la preuve d'un processus d'absorption intense et plein de fantaisie. Mais ces mentions concernant les mausolées (turbé) et les medresses de Kayseri, Ahlat et Erzurum ¹³ n'impliquent pas une possible relation directe avec ces monuments, en dépit des ressemblances formelles si saisissantes avec le décor de l'église du monastère Dealu. Il faut seulement retenir le fait que ce type de décor est devenu courant dans l'arsenal des formes de l'architecture turque d'Anatolie, se rapprochant, dans le temps et dans l'espace, du phénomène qui nous préoccupe.

L'investigation du portail d'ouest de l'église de Dealu certifie que le trasmetteur des formes décoratives discutées a été un tailleur en pierre auquel les réalités de l'architecture turque étaient familières. En effet, l'arche en segment de cercle de ce portail est composé des voussoirs en taille ondulée et diversement colorée — rouge et blanc, alternativement — ce qui confère à la façade principale de l'église un accent musulman inattendu (fig. 3). Il est bien connu que, bien avant la chute de Constantinople, l'architecture turque avait fait son entrée sur le continent européen, l'an 1435' ayant vu construire la mosquée Uch-Chéréféli d'Edirné,



l'ancien Andrinople, ville qui était devenue capitale ottomane dès 1366. Après que le sultan Mehmet II Fatih (« Le Conquérant ») ait transféré sa résidence dans le Constantinople byzantin, devenu Istanbul de la Sublime Porte, la capitale de l'Empire a vu se multiplier les chantiers par lesquels les nouveaux maîtres désiraient affirmer leur autorité sur tous les plans, y compris ceux de la construction. Avec Cinili-kiochik (1466) et le grand ensemble (*kulüllié*) de la mosquée de Mehmet II Fatih, on affirmait à Istanbul une

Fig. 2. — L'église du monastère Dealu ; détail de façade.

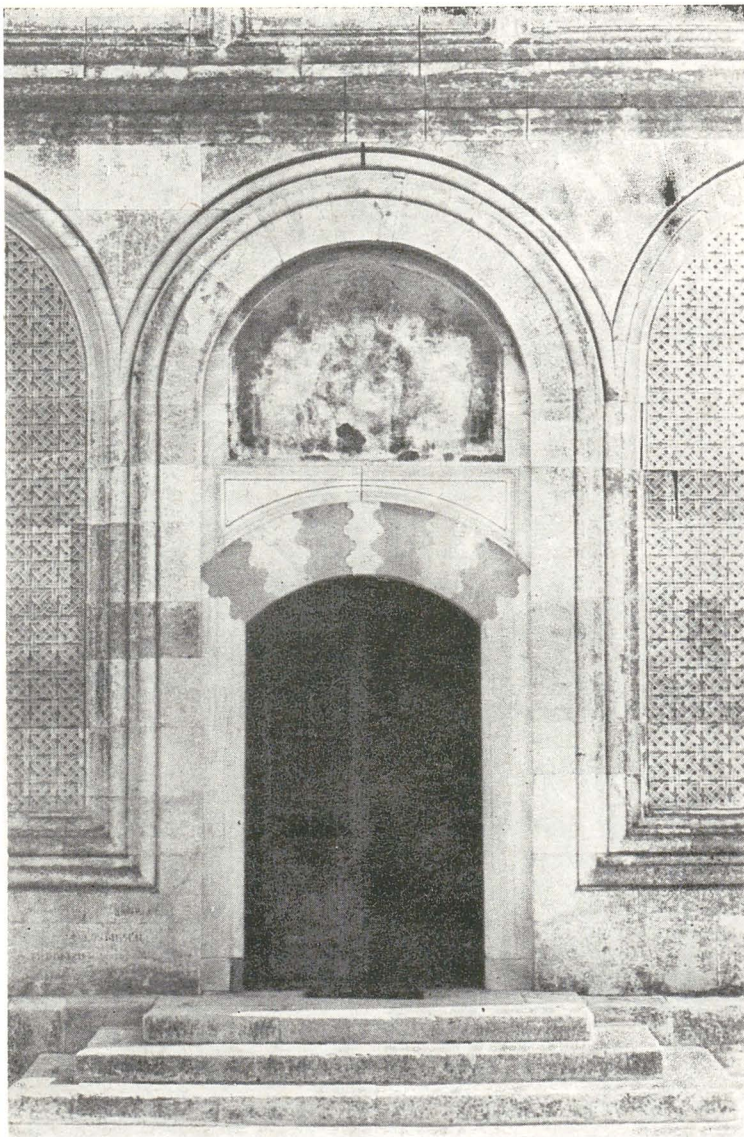


Fig. 3. — L'église du monastère Dealu ; le portail d'ouest.

préférence pour les parements en pierre façonnée et pour une soigneuse décoration sculptée dans le répertoire de laquelle étaient réunis, dans une expressive synthèse, des éléments de provenance arabe, iranienne et caucasienne, passés par les filtres de la tradition seldjoukide.

Il semble certain que c'est précisément cet Istanbul ottoman, auquel la Valachie devait le respect au suzerain, ait fourni le maître tailleur en pierre qui a exécuté la décoration sculptée de l'église du monastère Dealu.¹⁴

La sensibilité du voivode Radu cel Mare, fondateur de l'église de Dealu, pour les nouveautés du langage architectural introduits dans la Péninsule Balkanique par les Ottomans ressort

également de l'analyse d'autres monuments construits à son initiative. En 1501 il construisait, au sud du Danube, en terre serbe, l'église de Lopusnja¹⁵, inaugurant par cela même une véritable politique de protectorat des Serbes orthodoxes tombés sous l'autorité de la Sémilune (politique d'ailleurs poursuivie par de nombreux princes roumains, au cours des deux siècles dorénavant). Ayant, ainsi que l'église de Dealu, un parement en blocs de pierre façonnée, l'église de Lopusnja présente aussi la particularité de certaines arcades aux boudins profilés qui décorent la tour octogonale. A l'inventaire, relativement modeste, de la décoration sculptée, il faut ajouter les petits disques (avec entrelacs et étoiles exécutées en relief plat) placées à la base de la tour. Tenant compte des éléments communs aux deux églises, G. Balș a avancé l'hypothèse que les travaux de Lopusnja ont été faits par un maître venu du chantier de Dealu¹⁶.

La présence à Tirgoviște, d'un sculpteur en pierre auquel le répertoire ornemental de l'ambiance hétéroclite ottomane était familier est aussi attestée par l'examen des bases de croix provenant d'une autre fondation de Radu cel Mare (1503—1505 environ), aujourd'hui disparue¹⁷. Attirent spécialement l'attention deux bases de croix ayant l'aspect de turban (fig. 4—5), élément à la fois évocateur et décoratif qui est souvent retrouvé dans la composition des marques funéraires turques. Non moins significative est une base (de croix) dont le bas est décoré de fleurs de lys stylisées disposées en système réciproque (positif-négatif), par excellence caractéristique au répertoire ornemental turc (fig. 6).

A une date inconnue, probablement vers la fin de son règne (1508), Radu cel Mare a entrepris la reconstruction de l'église du monastère Tismana, œuvre qui allait être terminée par son successeur Neagoe Basarab¹⁸. En général, les auteurs qui se sont occupés de cet édifice, d'une importance notable pour l'histoire de l'architecture de Valachie, ont surtout étudié les relations typologiques avec l'architecture serbe¹⁹ ou athonite²⁰. Par sa disposition planimétrique, la nouvelle église de Tismana s'apparente aux catholicons athonites,

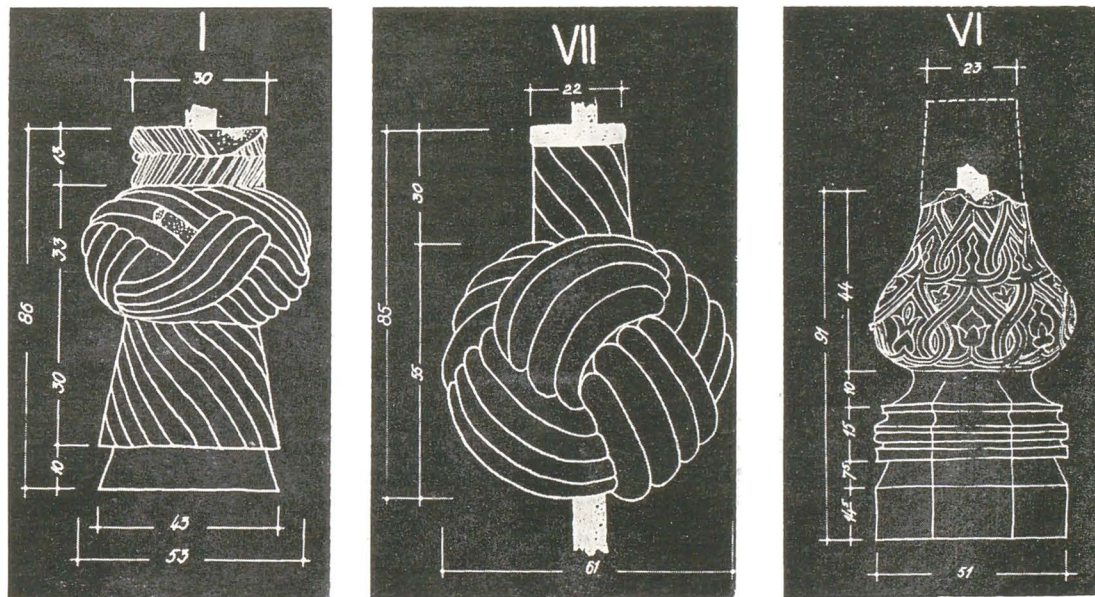


Fig. 4 — 6. — Bases de croix de l'ancienne église métropolitaine de Tirgoviște.

fait aisément démontrable, si l'en pense, qu'un peu plus tard, un autre monument de Valachie, l'église du monastère Snagov (1512—1517) s'alignait d'une manière flagrante à la vision architectonique de la Montagne Sainte. Mais au-delà de la composition du plan, on doit observer à Tismana les éléments d'élévation qui ne peuvent plus être expliqués en simple rapport avec, les modèles athonites. En effet, le système de voûtes dans le pronaos tout comme dans le naos, fait appel, ce qui est fort inattendu, aux trompes plates de coin, solution jamais rencontrée dans l'architecture de Valachie qui, suivant les modèles byzantins, avait préféré les pendentifs sphériques. Grâce à l'emploi des trompes plates de coin, les tambours des deux tours présentent une section octogonale et une silhouette trapue, ce qui leur confère un aspect étrange. Mais les trompes de coin ainsi que les tambours octogonaux massifs sont une présence familière et longuement traditionnelle dans l'architecture ottomane. Nous pouvons citer en exemple des monuments plus proches des cas discutés tels que la mosquée Ayché Kadin d'Edirné (1468), les bains (hamam) Mahmut Pacha d'Istanbul (1466) et la mosquée Davut Pacha d'Istanbul (1485) ²¹. De surcroît, on peut observer dans une gravure datant de 1533 et exécutée d'après Pierre Coch,

que la mosquée Firuz Aga d'Istanbul (1491) présentait sur son côté d'ouest un portique surmonté par une petite tour octogonale ²² (fig. 7). Or, c'est une petite tour octogonale qui couronne également l'exonarthex de Tismana, dans une composition volumétrique d'une ressemblance frappante (fig. 8). C'est facile à comprendre que du point de vue fonctionnel l'exonarthex de Tismana puisse être expliqué par contamination avec les modèles athonites, mais pour surprendre dans toute leur complexité les réalités culturelles de la Valachie des années 1500, il faut aussi tenir compte de la liberté et de l'inventivité avec lesquelles ont été utilisées les solutions constructives et décoratives d'origine ottomane, dans le contexte d'une remarquable synthèse autochtone.

Malheureusement, nous savons peu de choses sur la jeunesse et la manière dont s'est formée la personnalité du voïvode Radu cel Mare. Fils du pieux voïvode Vlad, surnommé « Le Moine » (1482—1495) et associé au trône pendant les dernières années du règne de son père, Radu cel Mare a fait preuve d'une habile politique de paix, réalisant la performance, assez rare à l'époque, d'entretenir de bonnes relations avec tous les grands Etats voisins ou plus ou moins proches : l'Empire ottoman, le royaume magyare, le royaume polonais. Il a eu des relations amicales avec Etienne

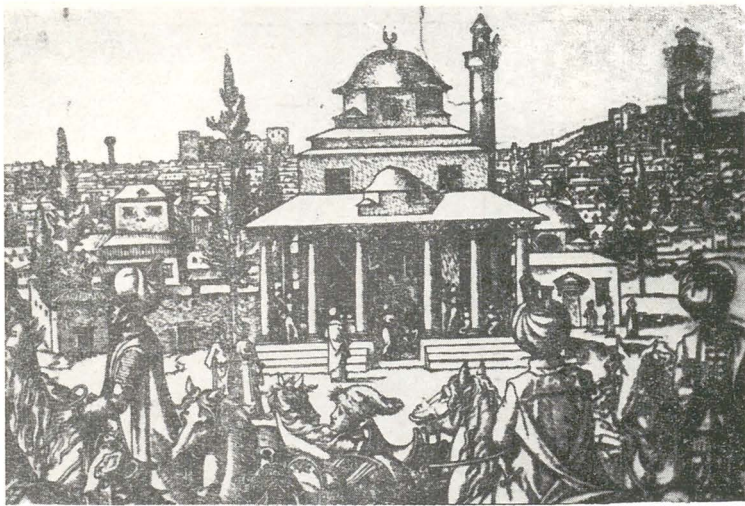


Fig. 7. — La mosquée Firuz Aga d'Istanbul (détail d'une gravure de Pierre Coch, 1533).

le Grand, qu'il a aidé, avec une petite armée, à défendre Suceava pendant le conflit moldavo-polonais de 1497, et s'est réconcilié avec Bogdan III après une courte période de chicanes réciproques. Préoccupé par la situation des chrétiens de Balkans tombés sous la domination de la Sémilune, Radu cel Mare a fondé plusieurs églises en Serbie

Fig. 8. — L'église du monastère Tismana (dessin datant du XIX^e siècle)



— à Lopušnja, Krepičevac et Pčinja²³ — et en Bulgarie, où il semble impliqué dans la construction de l'église du monastère Kremikovi²⁴. Les monastères de la Sainte Montagne Athos ont particulièrement bénéficié de sa magnanimité. Dans les années 1497—1508 il a refait les cellules, une tour et plusieurs bâtiments du monastère Cutlunus qui avait été dévasté par un incendie²⁵. En 1496 il instituait un don annuel de 3000 aspres au monastère Rusicon, la même somme était ultérieurement établie pour le monastère Zografou²⁶. Ce qui met davantage en évidence la politique culturelle du voïvode et son implication dans les affaires balkaniques est le fait qu'en 1503 il obtenait du sultan Bajazet II la permission d'aller à Edirné et emmener l'ancien patriarche ecuménique Nifon II, déposé de son rang depuis 1498²⁷. Emmené en Valachie, le patriarche Nifon a contribué, à la demande de Radu cel Mare, à la réorganisation de la vie ecclésiastique locale, en convoquant également, un concile du clergé local, en fait la plus grande assemblée religieuse orthodoxe après la chute de Constantinople. A la lumière de tous ces faits il est évident que Radu cel Mare a projeté, d'une manière programmatique, l'institution d'une autorité spirituelle d'expression orthodoxe de la Valachie dans l'espace balkanique, en remplaçant ainsi le rôle du Byzance tombé. Mais, avec la clairvoyance d'un véritable homme de son temps, il ne s'est pas limité aux moyens offerts par les traditions de l'art byzantin et il fait appel également aux effets brillants qu'il pouvait obtenir avec le concours de certains maîtres provenant de l'ambiance de l'art aulique ottoman, et l'église du monastère Dealu est, dans ce sens même, une réussite. En d'autres mots, il a évité la position d'un épigone et a préféré de bénéficier des possibilités offertes par le nouvel art impérial. Le pas suivant dans la direction de l'affirmation balkanique, y compris avec les moyens de l'art, a été fait par le voïvode Neagoe Basarab (1512—1521).

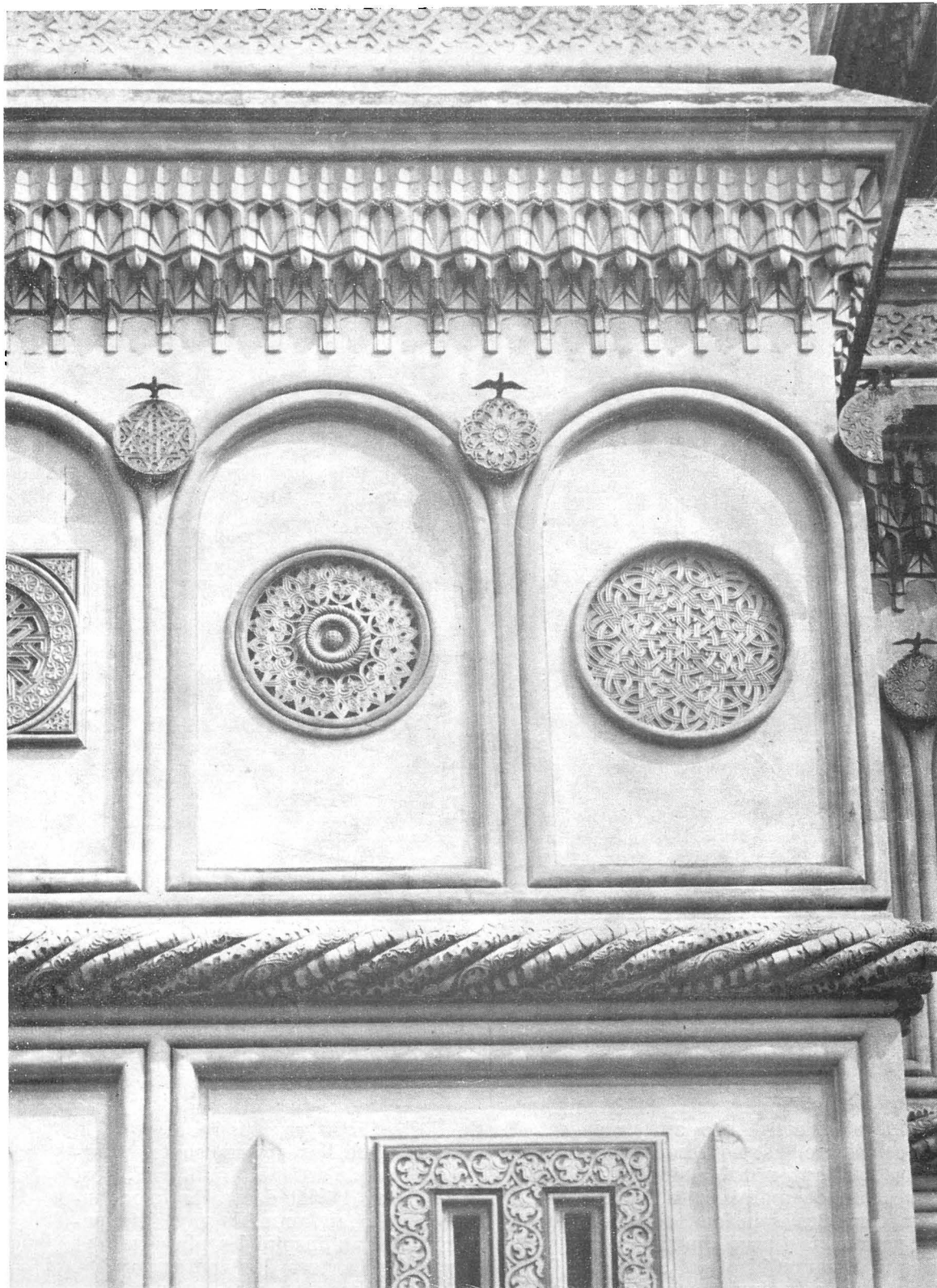
L'église du monastère Curtea de Argeș, fondée et embellie par Neagoe Basarab en 1512—1517 (fig. 9—10) est entrée dans la légende et dans les chansons populaires roumaines. Une ample biblio-



Fig. 9. — L'église du monastère de Curtea de Argeș ; vue générale.

graphie s'est constituée autour de cet édifice célèbre ²⁸ et nombreuses sont les études qui ont réussi à identifier des termes de comparaison utiles autant pour certaines solutions constructives que pour le fastueux appareil ornemental qui le caractérise par excellence ²⁹. Dans tous ces ouvrages on remarque la richesse exceptionnelle et la variété du décor sculpté qui pare les façades

de l'église d'Argeș, aussi bien que la perfection de l'exécution, comme marque de grands artistes. D'ailleurs, c'est précisément l'éclat décoratif du monument qui a enflammé la fantaisie populaire ³⁰ et a inspiré les plus exaltées éloges de la part des contemporains. « Et nous pouvons dire qu'en réalité l'église n'est pas tout aussi grande que le Sion bâti par Solomon ou que



la Sainte Sophie fondée par l'empereur Justinian ; mais sa beauté est beaucoup plus grande que la leur "affirme" Letopiseșul Cantacuzinesc »³¹, inspiré à son tour par Gavril Protul, témoin à la consécration de la fondation de Neagoe Basarab.

Préoccupées d'expliquer la richesse ornementale de l'église du monastère d'Argeș, plusieurs auteurs ont essayé d'identifier le maître par rapport à une possible formation caucasienne, même si le grand nombre d'éléments arabes et turcs les obligeaient d'accepter l'idée de sa participation sur un chantier d'Istanbul³². Plus que d'autres auteurs, Emil Lăzărescu³³ a attiré l'attention sur le rôle qu'aurait pu avoir Neagoe Basarab, dans sa qualité de commanditaire, mais il n'a pas persévéré dans la fructification de cette idée. L'implication de la volonté du fondateur semble d'autant plus naturelle que, du point de vue planimétrique et spatial, l'église du monastère d'Argeș est une création autochtone, profondément originale, sans équivalent dans d'autres pays, mais avec des conséquences profondes dans l'architecture roumaine de Valachie.

Pour résumer l'essentiel, constatons qu'il s'agit d'un édifice de plan triconque dont le naos s'inscrit (avec des nuances) dans l'ancienne tradition de Cozia, mais s'individualise parce qu'au lieu de pendentifs le système de voûtes a fait usage (tout comme à Tismana) des trompes plates de coin, grâce auxquelles la tour du Pantocrator est octogonale à l'intérieur et, aussi, à l'extérieur. Le pronaos, très développé en largeur, solution spécifique pour l'ancienne architecture roumaine³⁴, est couronné par trois tours : la tour principale, située au centre-est, est soutenue par 12 colonnes en pierre, deux autres tours en torsade, couronnent les coins d'ouest. Il faut noter qu'à l'origine, entre les colonnes du pronaos, il y avait des stalles en bois, au-dessus desquelles se trouvaient des icônes à double face et de broderies, délimitant ainsi le pronaos proprement-dit par rapport à l'espace périmétral réservé à la nécropole voïvodale. Dressée au-dessus d'un socle robuste en pierre profilée, l'église a les façades séparées en deux registres à l'aide d'un cordon à l'aspect de corde

tordue : le registre supérieur est décoré par des arcades aux boudins et des panneaux et des rosettes aux arabesques ou entrelacs sculptés en méplat, éventuellement ajourés ; le registre inférieur est séparé par des boudins en champs rectangulaires au milieu desquelles se trouvent les encadrements ornementaux des fenêtres ou panneaux, le décor sculpté étant formé de sarments végétaux stylisés, de palmettes et demipalmettes. La corniche, bien délimitée, est composée de deux rangs de stalactites, motif qui se répète, également, à la base de la tour principale. Les tours présentent, à côté de la modénature de boudins, une abondante décoration sculptée avec des arabesques ou des motifs d'inspiration végétale. L'entrée d'ouest présente un encadrement avec arcade en segment de cercle, aux voussours ondulés, diversement colorés ; elle présente, aussi, un portail monumental, en résalite, couvert par un riche décor sculpté en méplat et ayant l'intrados de l'arche ornementé avec des fleurons à l'aspect de fleur de lis. Devant l'église se trouve un petit pavillon — le soi-disant bénitier —, l'ensemble étant entouré par une balustrade en pierre décorée avec des fleurs de lis reliefsées en régime réciproque.

Réservant pour la suite l'analyse de quelques particularités et détails décoratifs, retenons pour le moment :

— l'église du monastère d'Argeș présente une disposition planimétrique et spatiale absolument originale, assurant au pronaos une double fonction, liturgique et funéraire ;

— quoiqu'abondante et variée, la décoration du monument est parfaitement subordonnée aux formes architectoniques, ce qui contribue, d'une manière nuancée, à leur mise en valeur ;

— le caractère programmatique-démonstratif de l'appareil ornemental résulte, également, du fait qu'il était, en grande partie, coloré avec lapis-lazuli et doré³⁵.

Il est évident qu'un tel programme fonctionnel et décoratif au caractère de représentation ne pouvait être que l'œuvre du fondateur. C'est facile à démontrer que Neagoe Basarab aimait beaucoup l'art et qu'il considérait l'aide accordée aux fondations religieuses comme une véritable politique de défense

vis-à-vis de la Sémilune victorieuse dans l'Orient orthodoxe. Beaucoup plus que son prédécesseur Radu cel Mare, dont il a suivi et dépassé l'exemple, Neagoe Basarab a exercé pendant les neuf ans de son règne (1512–1521) une prodigieuse activité de patronnat culturel par la construction, la reconstruction, la dotation et les donations pour les dizaines de fondations religieuses tombées sous la domination ottomane.

Au Mont Athos il a rénové et doté le monastère Dyonisiu, où se trouvaient les reliques de Saint Nifon II ³⁶, il a bâti la tour de la Vierge, l'église du Saint Cordon et les annexes domestiques du monastère Vetopedi, réparant et dotant le catholicon ³⁷; il a construit un aqueduc et a doté le monastère Ivir ³⁸, le monastère Hilandar a reçu un don annuel de 7000 aspres ³⁹, le monastère Cutlumus a été en grande partie reconstruit et généreusement doté, étant considéré « la grande Lavra de Valachie » ⁴⁰, il a refait le mur d'enceinte du monastère Pantocrator ⁴¹ pour le monastère Xeropotam il a bâti un réfectoire avec cave et il a également redécoré l'église ⁴², il a accordé au monastère Zografou un don annuel de 3000 aspres ⁴³, pour le monastère Saint Paul il a bâti une tour dont on conserve, aujourd'hui encore, l'inscription dédicatrice ⁴⁴, pour le monastère Lavra il a renouvelé et redécoré le catholicon, il a construit la *clisiarnița*, il a donné des vases en or et argent, des broderies en fil d'or, avec l'assurance d'un don annuel de 200 talères ⁴⁵, il a également donné d'argent aux monastères Filoteu, Rusicon, Simopetra, Esfigmenu, Castamonitu ⁴⁶. Sa générosité a justifié l'exclamation admirative de son contemporain, Gavril Protul: « Il fut le fondateur de toute Sfetagora » ⁴⁷. Nous avons déjà observé que dans l'histoire, vieille de mille ans, du Mont Athos, aucun autre personnage n'a fait plus de dons à ces monastères que Neagoe Basarab ⁴⁸. Mais les initiatives constructives, les supports matériels et les donations d'objets de la part de ce voïvode clairvoyant se sont également manifestés vis-à-vis de l'église et des cellules de la Patriarchie œcuménique d'Istanbul, du monastère Sainte Catherine sur le mont Sinaï, des églises

de Jérusalem, des monastères de Météores, du monastère bulgare Rila et son metoh Orlița, des monastères macédoniens Treskavac et Kusnică, du monastère serbe Krušedol et de beaucoup d'autres fondations religieuses de l'Orient orthodoxe ⁴⁹. Nous n'avons pas l'intention d'oublier, au cadre de cette sommaire énumération, les initiatives de construction que Neagoe Basarab a eues dans son propre pays: l'élargissement, avec un monumental exonarthex, de la cathédrale métropolitaine de Tirgoviște, ville dans laquelle il fondait, aussi, l'église Saint Georges, l'édification d'une nouvelle église pour le monastère Snagov et d'autres travaux réalisés aux monastères Tismana, Cozia etc. ⁵⁰.

Si nous tenons compte du fait que, le 15 Août 1517, à l'occasion de la consécration de l'église du monastère d'Argeș, Neagoe Basarab a invité le patriarche œcuménique Theolipt, à la tête d'une impressionnante assemblée formée de tous les archimandrites et

Fig. 11. — Neagoe Basarab et sa famille; tableau votif de l'église du monastère de Curtea de Argeș.



higoumènes des monastères athonites, avec quatre métropolites grecs, de Serres, Sardes, Midia et Milinik et si nous ajoutons l'observation concernant la pompe vraiment impériale de la cour voïvodale (le tableau votif est tout à fait évocateur—fig. 11) nous pouvons facilement tirer la conclusion que le monument en discussion ne pouvait être que l'œuvre d'un commanditaire avisé, parfaitement conscient des ressources politiques d'un acte majeur de culture et d'art. Tenant compte de tout cela, nous ne pouvons plus nier le rôle directeur joué par Neagoe Basarab à la formation du programme des fonctions de l'église-nécropole de Curtea de Argeș, à l'élaboration de son décor sculpté, peint⁵² ou réalisé par l'assemblage des icônes, des meubles et des broderies, dans une scénographie intérieure jamais rencontrée.

Mais, même si cette démonstration est acceptée, elle ne répond pas à la possible question : où et comment a réussi Neagoe Basarab à former sa sensibilité et à accumuler les connaissances nécessaires concernant l'architecture en général et l'architecture ottomane en particulier, de telle manière qu'il fut capable d'assimiler son répertoire décoratif, l'intégrant à une fondation de culte chrétien ? Pour répondre à cette question nous ferons appel à quelques informations figurant dans la première monographie de l'église d'Argeș, monographie qui date du siècle dernier et appartient à Ludwig Reissenberger⁵³. Après avoir constaté que l'auteur du monument analysé « connaissait à fond l'architecture arabe et peut-être même qu'il a élevé avant cette église des constructions mahométanes »⁵⁴, L. Reissenberger retient que, conformément à une légende populaire, Neagoe était lui-même un architecte adroit et qu'il serait le constructeur même de l'église. « Il est vraisemblable que le prince aurait eu une influence sur le plan de l'édifice, parce que, s'il faut croire aux sources grecques, Neagoe a passé sa jeunesse à la cour du sultan Selim, comme otage, et à l'âge de 25 ans il a été chargé de conduire la construction d'une mosquée ce qui lui a offert l'occasion d'étudier l'architecture »⁵⁵. Plus loin, citant une description lithographiée de l'église d'Argeș⁵⁶, Reissenberger note que, pour

la construction de la mosquée, Neagoe a choisi comme architecte Manolis de Niaesia, mais il ne dit rien de son arrivée en Valachie, quoique cela se déduit du contexte⁵⁷.

Considérées, probablement, comme fantaisistes⁵⁸, les informations transmises par Reissenberger ont connu une audience passagère parmi les chercheurs qui lui ont succédé. Et pourtant, malgré une seule inadvertance, les informations essentielles méritent un examen circonstancié. En effet, on peut aisément accepter l'idée que Neagoe ait passé sa jeunesse à Istanbul, comme d'ailleurs beaucoup d'autres progénitures des voïvodes et des boyards de Valachie, envoyées comme otages à la Sublime Porte. Cependant, son séjour au bord de la mer Marmara ne pouvait avoir lieu à l'époque du sultan Selim I, monté sur le trône en 1512, quand Neagoe lui-même devenait voïvode, mais pendant le règne de Bajazet II (1481–1512). Ayant accédé au trône en janvier 1512, Neagoe a été reconfirmé par Selim I, devenu sultan le 25 avril 1512, ce qui peut expliquer l'inadvertance signalée⁵⁹.

Si Neagoe a participé à la construction d'une mosquée d'Istanbul, la question est : laquelle d'entre elles ? Sachant que le sultan Bajazet II a bâti à Istanbul une seule mosquée, qui, d'ailleurs porte son nom, il est naturel de concentrer sur elle notre attention. Bâtie par l'architecte Hayreddin, en 1501–1506, cette mosquée s'impose à l'attention par l'harmonie des formes architectoniques, par la décoration architecturale, variée, mais discrète. À côté des éléments entrés depuis longtemps dans le répertoire ornemental ottoman, comme le portail à l'aspect de mihrab ou la corniche aux stalactites nous y retrouvons le motif de la corde tordue et les fleurons à l'aspect de lis traforé⁶⁰ (fig. 12). Mais à l'église du monastère d'Argeș nous trouvons beaucoup d'autres éléments ornementaux dont l'existence implique la présence d'un architecte expérimenté qui dispose, aussi, nous le pensons, d'un cahier de modèles⁶¹. Seule, la collaboration avec un architecte expérimenté pouvait permettre à Neagoe Basarab, lui-même un bon connaisseur de l'architecture ottomane, de demander et d'obtenir une



Fig. 12. — La mosquée Bajazet II d'Istanbul, le portail.

aussi spectaculaire parade ornementale subordonnée organiquement aux formes d'une église chrétienne. Car, ainsi que l'on a déjà observé,⁶² les tours en spirale d'Argeş n'ont pas d'équivalent dans l'architecture byzantino-balkanique ; elles peuvent, cependant, être expliquées par rapport aux minarets en torsade de la mosquée Uteh Chéréféli d'Edirné, fondation du sultan Murad II, datant de 1435⁶³. Si l'on accepte l'hypothèse que Neagoe Basarab a passé une période de sa jeunesse à Istanbul — et les données que nous possédons concourent dans ce sens — rien ne nous empêche de croire qu'il a pu voir les monuments d'Edirné et de Broussa, connaissant ainsi les ressources de somptuosité de l'art ottoman. D'autant plus naturel nous semble le fait qu'il aurait pu connaître le fameux

Djinili-Kiochk, bâti à Topkapı par le sultan Mehmet II Fatih (le Conquérant) en 1473⁶⁵. Cette élégante résidence impériale, qui proclamait une nouvelle conception sur le confort par rapport à l'héritage byzantin, a devant sa façade principale une large loggia sur des colonnes octogonales en pierre, avec des chapiteaux profilés, rentrés successivement, en passant de la section octogonale à la section carrée. Il n'est pas surprenant que le même type de colonne avec des chapiteaux en degrés se retrouve dans l'église d'Argeş, à côté d'autres, en torsade, ou prévus de chapiteaux décorés avec des stalactites stylisées.

D'une flagrante inspiration ottomane est, aussi, le pavillon-bénitier construit devant l'église, au fait, une adaptation, pas tout à fait justifiée du point de vue fonctionnel, d'une fontaine d'ablutions, qui ne manque jamais devant une mosquée. Tout l'appareil ornemental de ce gracieux édicule démontre, une fois de plus, que le fondateur n'a épargné ni l'argent ni les efforts pour réaliser un ensemble sans pareil.

Si nous devons accorder crédit — et pourquoi pas ? — à l'information recueillie le siècle dernier par Reissenberger, l'architecte de Neagoe Basarab a été Manolis de Niaesia. Notant que le nom de Manole a été conservé par la tradition populaire, aussi, il reste à savoir en quoi l'indication du lieu d'origine peut contribuer à l'explication du problème en discussion. En Turquie il n'y a que deux localités dont le nom ressemble (peut-être déformé) à celui transmis par les moines d'Argeş, Nysia, près d'Aidin (l'ancien Tralles), sur la côte de la mer Egée et Nyssa, près de Kayseri, en Cappadoce.⁶⁶ Connaissant le fait que la zone dans laquelle se trouve Nysia ne présente rien de particulier sur le plan de la création artistique turque, notre attention doit se diriger vers Nyssa de Cappadoce. Région d'anciennes et vigoureuses traditions chrétiennes grecques, la Cappadoce, comme d'ailleurs toute la partie centrale de l'Anatolie, a été pourvue pendant la domination seldjoukide, de nombreux monuments remarquables pour le plaisir non dissimulé du faste ornemental. Nous n'avons pas l'intention d'insister ici sur les mosquées et les mausolées ou sur le complexe monumental Kwand Khā-



Fig. 13. — Le bénitier de l'église du monastère de Curtea de Argeș.

tun de Kayseri, et non plus sur les gigantesques caravansérails situés au long des routes qui lient cette ville à Aksaray, Malatya ou Sivas, à leur tour, d'importants centres d'architecture seldjoukide, l'abondance des décorations taillées en pierre ⁶⁷ étant partout présente. Il nous paraît significatif que, non loin de Kay-

seri, le village Gırlavuk (aujourd'hui Sinan Köyü) a vu naître, en 1489, celui qui va dominer par son oeuvre l'époque classique de l'architecture turque : Sinan. Par naissance, Sinan était grec chrétien, tout comme Christodoulos, le constructeur de la mosquée de Mehmet Fatih d'Istanbul ⁶⁸. A la lumière de ces don-

nées rien ne peut nous empêcher de croire que Manole, le maître constructeur de Neagoe Basarab, était originaire de Nyssa de Cappadoce⁶⁹.

Mais, comme nous venons de le démontrer, ce n'est pas la nationalité du maître qui est essentielle, mais la personnalité et les options du commanditaire⁷⁰. Neagoe Basarab était — et toute son activité le prouve — un homme cultivé, ayant un large horizon. Écrivain lui-même, il a doté la culture roumaine avec *Învățăturile către Theodosie*⁷¹, un authentique guide de morale chrétienne, de politique et de diplomatie. L'église qu'il a fait bâtir à Argeș, monument qui est resté sans pareil dans toute son activité de fondateur, était, elle-aussi, d'une certaine manière, un manuel d'instruction. Par l'intermédiaire de ce monument exceptionnel, qui renfermait dans ses pierres une immense réserve de traditions byzantines et ottomanes, passées par les filtres sensibles et remodelateurs de la chrétienté autochtone dont il était le représentant, Neagoe Basarab désirait apprendre à ses héritiers l'emploi d'un langage artistique impérial. Un langage qui savait conserver la pensée la plus précieuse de Constantinople déchu, mais en même temps, utilisait généreusement l'éclat des empereurs contemporains de l'Istanbul de la Sublime Porte. Autrement dit, il n'est pas question d'une attitude épigonique, de la mentation inutile pour ce qui ne peut plus être récupéré, mais d'une compréhension lucide du présent et de l'avenir. Contemporain de Selim Iavuz (le Sévère), celui qui réussissait à transformer l'Etat ottoman en un véritable empire universel, incorporant la Syrie, l'Egypte et récupérant les prérogatives du califat, Neagoe Basarab a voulu être le protecteur de tous les chrétiens de ce large empire — ce qu'il a prouvé par ses dons — et l'église d'Argeș devait être un témoignage facilement reconnaissable de sa grandeur.

On peut aisément vérifier le fait que l'église d'Argeș (tout comme sa proche parente de Dealu) est devenue un véritable manuel d'instructions pour les successeurs. Beaucoup d'églises fondées en Valachie au long des XVI^e — XVIII^e siècles ont adopté le type de plan de la fondation de Neagoe Basarab,

dans la variante du pronaos élargi aux trois tours⁷². Dans la composition des façades, le système des deux registres séparés par un cordon profilé et décorés d'arcades (comme à Dealu) ou d'arcades et de panneaux rectangulaires (comme à Argeș) connaîtra une carrière brillante, étant adapté aux possibilités d'expression de la brique, matériel de base pour la construction des églises maçonnées de Valachie⁷³. Le décor sculpté en pierre, si raffiné à Dealu et tellement somptueux à Argeș, ne réparait pas bientôt aux pays roumains, car aucun autre voïvode du XVI^e siècle n'a manifesté une ouverture aussi intrépide vers les possibilités ornementales offertes par l'art ottoman, pour s'élever à la hauteur de Radu cel Mare ou Neagoe Basarab.

Quoiqu'en régression temporaire, les relations artistiques avec le monde ottoman continueront à se concrétiser par certaines réalisations aux pays roumains, en leur imprimant quelque chose de la marque inconfondante du Levant dominé par la Sémilune. En Valachie, en dehors de l'interprétation progressive en esprit autochtone de la modénature d'arcades et de panneaux on constate l'apparition de l'archivolte rentrée, élément avec valeur ornementale qui, commençant par l'église de Bucovăț (1572) se répandra rapidement dans l'architecture locale. D'autre part, il est nécessaire de considérer quelques ouvrages en pierre qui, quoiqu'incapables de participer à la formation d'un style, réussissent à illustrer l'existence d'une certaine réceptivité vis-à-vis des ornements de marque stanbuliote. C'est le cas de la margelle en pierre de la fontaine du monastère Cozia, des pierres funéraires de Căscioarele⁷⁴, des encadrements de l'église voïvodale de Tîrговиște (1593), du linteau aux fleurs de lis traforées de Căluu (1588, environ). Ce n'est pas surprenant, si l'on tient compte des visites fréquentes des voïvodes roumains à la Sublime Porte, beaucoup d'entre eux ayant à Istanbul des parents importants qui, au besoin, les aidaient à se maintenir sur le trône⁷⁵.

Plus conservateur, fidèle aux traditions instituées au cours de la brillante époque d'Etienne le Grand (1457 — 1504), l'art de la Moldavie du XVI^e siècle s'est difficilement ouvert aux influences

ottomanes. Les luttes pour la conservation de l'indépendance vis-à-vis de la Sémilune, si acharnées jusqu'à l'époque de Petru Rareș (1527–1538), peuvent expliquer la résistance programmatique contre tout ce qui émanait de l'ennemi. Pratiquement, jusqu'à la disparition de la dynastie mușatine, par son dernier grand représentant Alexandru Lăpușneanu (1552–1561 ; 1563–1568)⁷⁶, on ne peut parler d'un emprunt significatif de formes ou d'ornements d'origine ottomane. Mais le tableau change brusquement avec la montée sur le trône de Petru Șchiopul (1574–1577 ; 1578–1579 ; 1582–1591). Fils du voïvode Mircea le Prétendant de Valachie, Petru Șchiopul avait passé une bonne partie de sa jeunesse à Istanbul, où il avait même pris une épouse grecque de la famille Amirali, de l'île de Rhodes. Devenu voïvode en Moldavie, Petru apportait avec soi une cour cosmopolite, avec la nostalgie du confort et du faste d'Istanbul. Nous pouvons affirmer la même chose à propos du voïvode Aron « de Tyran » (1591–1592 ; 1592–1595) qui se considérait un simple fonctionnaire du sultan⁷⁷. Le fait que ces deux princes vont introduire en Moldavie des éléments ayant une marque ottomane évidente, éventuellement passés à travers des filtres valaques, n'est donc pas du tout surprenant. Par l'utilisation simultanée de solutions constructives et décoratives de tradition moldave ou valaque, l'église du monastère Galata (Iassy), fondée par Petru Șchiopul en 1583⁷⁸, apportait la nouveauté d'un sens du pittoresque qui ne peut être expliqué que dans la perspective des contaminations orientales. L'emploi des trompes de coin et la superpositions des arcs diagonaux rentrés rappelle les voûtes décoratives fréquentes dans l'architecture turque dès le XIV^e siècle (fig. 14). Même, les tours principales effilées, ressemblant aux minarets, s'intègrent à une nouvelle vision sur les formes architectoniques. A l'église de l'ancien monastère Aroneanu, près de Iași, bâtie par le voïvode Aron en 1594⁷⁹, les ornements des façades et du exonarthex nous surprennent par leurs innovations. Les influences venues de la proche Valachie expliquent les arcades aux boudins et la disposition planimé-

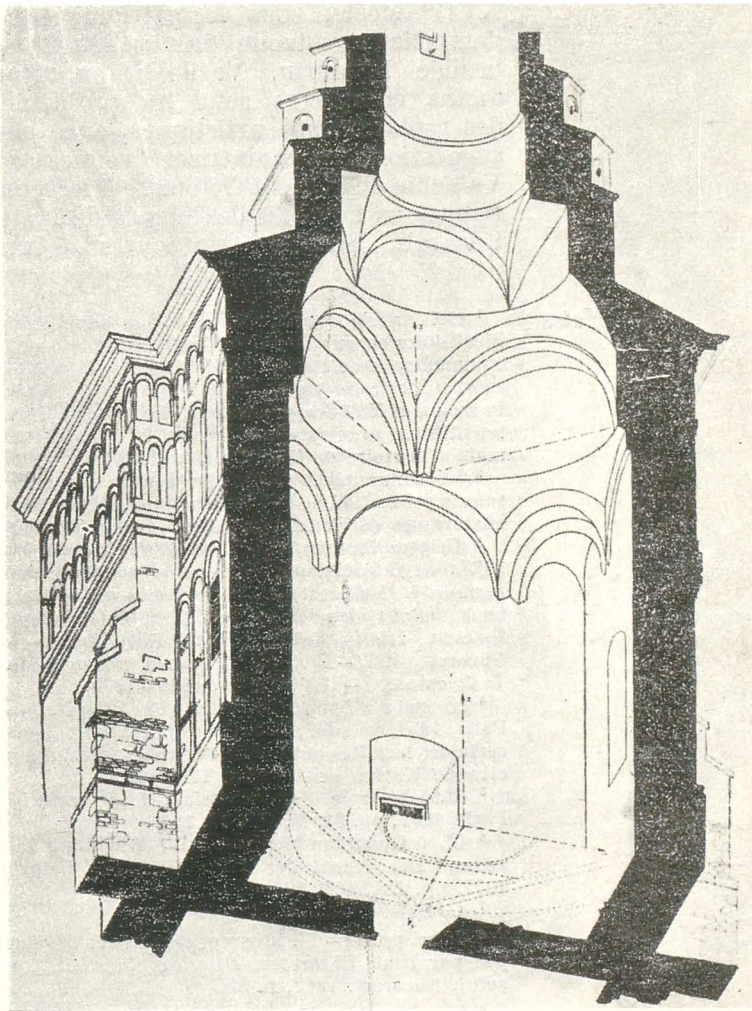


Fig. 14. — L'église du monastère Galata ; relevé des voûtes du pronaos.

trique, mais l'abondant décor composé de plaquettes en céramique émaillée (petites étoiles, boutons, disques, fleurs de lis stylisées) trahit les nostalgies orientales du fondateur. La même affirmation est valable pour le décor discret, peint en vert, de l'exonarthex, aux cartouches et cyprès, rappelant un intérieur de yali ou de kasri⁸⁰.

Dans les conditions des complexes situations historiques de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, la société cultivée de Moldavie va devenir toujours plus réceptive à l'éclectisme artistique, acceptant dans son système d'options aussi bien le faste oriental que le maniérisme occidental⁸¹. Cette tendance, démontrée dans une première étape par les représentants de la famille Movila, va se maturiser dans une ambiance structurale compliquée mais originale, pendant les décennies moyennes du

XVII^e siècle, sous le patronnage de l'ambitieux voïvode aux velléités de basilée byzantin, Vasile Lupu. Non moins complexes sont les problèmes des replacements artistiques, avec des suggestions stimulatrices venues en Valachie de l'Orient Ottoman et les contributions notables des règnes de Matei Basarab, Șerban Cantacuzino, Con-

stantin Brâncoveanu. Mais l'approche des monuments d'architecture et d'art décoratif de ces étapes ne peut être réalisée d'une manière satisfaisante sans s'arrêter au préalable dans les décennies du début du XVI^e siècle, lorsque sur le trône de la Valachie se trouvaient les sages voïvodes Radu cel Mare et Neagoe Basarab.

Notes

¹ Cet article représente, avec des adaptations inévitables en vue de sa publication, le texte de la communication : *Particularități stilistice în arhitectura și decorația monumentelor din țările române în secolul al XVI-lea*, présentée au cadre de la session scientifique organisée par le Comité National Roumain d'Histoire de l'Art (CIHA), le 10 mars 1982.

² La communication publiée sous le même titre sous la protection de la Commission des Monuments Historiques de Roumanie, Vălenii de Munte, 1931.

³ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, 1937 ; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucarest, 1959 (avec des nuances que nous allons signaler un peu plus loin) ; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, Bucarest, 1963—1965 ; * * * *Istoria artelor plastice în România*, I—II, Bucarest, 1968—1970.

⁴ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1954, vol. II, p. 53. (Dans le texte de Choisy certaines localités ont été mentionnées sous un nom erroné : Kurtea de Agryich, Tergoviste).

⁵ Cf. à Sirarpie der Nersessian, *L'art arménien*, Paris, 1977, pp. 38, 39, 95, 96, 165.

⁶ Cf. à Russudan Mepisaschwili, Wachtang Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgien*, Leipzig, 1977, pp. 131, 152, 162, 199.

⁷ G. Balș, *op. cit.*, p. 5.

⁸ *Idem*, pp. 11—12. Idée reprise mais non développée par Emil Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Bucarest, 1967, p. 38.

⁹ Le monastère Dealu a été fondé pendant les premières décennies du XV^e siècle. De toute façon, il existait le 17 novembre 1431, lorsque le prince Alexandre Aldea le dote de trois villages (* * * *Documente privind istoria României, Țara Românească, sec. XIII, XIV și XV*, Bucarest, 1953, p. 91—92 ; Constantin Bălan, *Mănăstirea Dealu*, Bucarest, 1965, p. 6).

¹⁰ Le monastère de Cozia avait été bâti par le prince Mircea l'Ancien en 1387—1388. Quant à la grande église de ce monument et ses relations avec l'architecture serbe de la soi-disant « école morave » il y a une très ample bibliographie dont nous retenons : G. Balș, *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, dans *Art byzantin chez les slaves. Les Balkans*, Paris, 1930, pp. 277—294 ; Gabriel Millet, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, dans *Mélanges offerts à Monsieur N. Iorga*, Paris, 1933, pp. 827—856 ; Virgil Vătășianu, *op. cit.*, indice ; et aussi Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, Țara Românească*, vol. I, Craiova, 1970, pp. 205—209.

¹¹ Dans ce sens, il faut pourtant remarquer le pronaos allongé, composé de deux travées, celle d'est, plus étroite, couronnée de deux tours. Il n'est pas inutile de mentionner que ce type de pronaos constitue une création originale de l'architecture ecclésiastique de la Valachie, dont le seul

équivalent se retrouve dans l'architecture de la Moldavie où, au cours du XV^e siècle est apparue l'idée de l'interposition entre le naos et le pronaos d'une chambre destinée aux tombeaux (par exemple, l'église de l'Ascension du monastère Neamț, bâtie en 1497). Même si à Dealu la travée d'est du pronaos n'a pas eu fonction de nécropole, la différence d'expression spatiale entre les deux travées est tellement évidente que nous sommes prêts, avec V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 483) de lui accorder un statut d'autonomie. (Grigore Ionescu, *op. cit.*, pp. 278—279, n. 3 n'est pas d'accord avec cette interprétation).

¹² Pour la Valachie, au XIV^e siècle, le seul édifice au parement en pierre façonnée semble être l'église princière de Cimpulung-Muscel ; et du XVI^e siècle date l'église du monastère Dealu et celle du monastère de Curtea de Argeș. En Moldavie, la pierre façonnée et profilée constitue le parement de certaines églises datant du XVII^e siècle : Trei Ierarhi et Golia, les deux à Iassy, et l'église du monastère Cașin. Nous faisons abstraction des églises romano-catholiques de Transylvanie avec parement en pierre façonnée.

¹³ Mentionnons tout d'abord Döner Kûmbed (1275) de Kayseri, Hatuniye türbesi (1255), Medressa Yakoutiye (1308), Karanlık Kûmbed, Gümüchlü Kûmbed et Rabia Khatun Kûmbed (vers 1310) d'Erzurum, Ulu Kûmbed (1273) et Bughakay Aka Kûmbed (1281). La série des exemples peut être facilement augmentée avec des monuments de Konya, Divrigi, Sivas etc. (Suut Kemal Yetkin, *L'architecture turque en Turquie*, Paris, 1962, pp. 32—37, pl. XVIII, XIX, XXV, XXVI ; Oktay Aslanapa, *Turkish art and architecture*, London, 1971, pp. 144—146 ; A. Papadopoulos, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, 1976, pp. 538—539, 544).

¹⁴ V. Vătășianu suppose qu'il s'agit d'un maître arménien venu de Constantinople (*op. cit.*, p. 486).

¹⁵ G. Balș, *O biserică a lui Radu cel Mare în Serbia la Lopusnia*, dans *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, IV, 1911, pp. 194—199.

¹⁶ G. Balș, *ibidem*, p. 199.

¹⁷ Cristian Moisesescu, *Tîrgoviște. Monumente istorice și de artă*, Bucarest, 1979, pp. 182—184. L'église métropolitaine de Tîrgoviște a été détruite en 1889 ; les bases en pierre des croix surmontant les tours se conservent au Musée d'histoire local.

¹⁸ Concernant l'identification de Radu cel Mare comme fondateur à Tismana ainsi que la participation de Neagoe Basarab, qui a recouvert l'église de plomb, R. Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, Bucarest, 1966, pp. 10—11.

¹⁹ G. Balș, dans le volume N. Iorga—G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 30, avec des *echos* chez d'autres auteurs, également.

²⁰ R. Teodoru, *Pridvorul Tismanei*, dans *Studii și cercetări de istoria artei, serie Arta plastică*, 1967, no. 2, pp. 161—173.

²¹ Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, Baltimore, 1971, p. 108, 113, 115.

²² *Ibidem*, pp. 166—167, fig. 160.

²³ Ion Radu Mircea, *Relations culturelles roumaino-serbes au XVI^e siècle*, dans *Revue des études sud-est européennes*, 1963, n^o 3—4, p. 386, note 38.

²⁴ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, II, Bucarest, 1908, p. 80.

²⁵ Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1941, p. 177.

²⁶ *Ibidem*, pp. 218, 294. Dès 1502 le don pour le monastère Rusicon a été augmenté à 4000 aspres par an.

²⁷ La principale source d'informations concernant la vie du patriarche Nifon II est l'écriture au caractère hagiographique de Gavril « Protul ». Voir Vasile Grecu, *Viața sfântului Nifon*, Bucarest, 1944, pp. 77, 81.

²⁸ La plus ample liste bibliographique a été dressée par Nicolae Șoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. Țara Românească*, vol. I. Craiova, 1970, pp. 243—249.

²⁹ Nous signalons tout d'abord les études : G. Balș, *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*, Vălenii de Munte, 1931 ; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucarest, 1959, pp. 489—497 ; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii din România*, I, Bucarest, 1963, pp. 284—298 ; Emil Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Bucarest, 1967.

³⁰ Le poète américain D. Sondress affirmait que la légende du maître Manole s'inscrit parmi les mythes les plus beaux de la culture universelle (dans la revue *Contemporanul*, Bucarest, 1973, p. 9).

³¹ *Letopiseșul Cantacuzinesc*, dans *Cronicari munteni*, I, Bucarest, 1961, p. 108.

³² G. Balș, *op. cit.*, p. 12 ; Virgil Vătășianu (*op. cit.*, p. 497) qui ajoute que la plastique décorative du monument serait du « style purement arménien-géorgien » (p. 496). A part le fait qu'un style arménien-géorgien n'existe pas (entre les deux zones d'art, l'Arménie et la Géorgie, il y a, au-delà de ressemblances, de notables différences), l'auteur reconnaît lui-même l'existence de beaucoup d'éléments décoratifs de caractère arabe-turc (p. 496). D. R. Buxton (*Russian Mediaeval Architecture*, Cambridge, 1934, pp. 102—104) pense, lui-aussi, que le sculpteur d'Argeș connaissait également le répertoire ornemental de Transcaucasie et les motifs décoratifs musulmans, et surtout ceux du Caire. Nous allons revenir sur ce problème.

³³ « Le maître a employé toutes ses ressources de constructeur, toute son application et son ingéniosité, pour réaliser un monument qui satisfasse pleinement les prétentions du voïvode-fondateur » (notre soulign.) (E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 40).

³⁴ On doit remarquer que la surdimension en largeur du pronaos est apparue dans l'architecture ecclésiastique roumaine presque en même temps en Moldavie et en Valachie, vers la fin du XV^e siècle.

³⁵ De nombreux témoins de la polychromie se conservent jusqu'à présent. Les écritures de l'époque décrivent, avec un justifié étonnement, ce décor unique (*Letopiseșul Cantacuzinesc*, loc. cit., p. 108.)

³⁶ En outre de la construction d'une tour et d'un aqueduc, la reconstruction de certains bâtiments et la réparation d'autres parmi lesquels le catholicon, Neagoe Basarab a donné au monastère Dionisiu un somptueux *kvotlon* en argent doré, orné de pierres précieuses et d'émail, et une icône avec son portrait et celui de son fils Theodosie. (Gavril Protul,

Viața Sfântului Nifon, éd. Erbiceanu, Bucarest, 1888, p. 93 ; Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1940, pp. 162—163).

³⁷ Gavril Protul, *op. cit.*, p. 99. T. Bodogae, *op. cit.*, p. 117.

³⁸ Gavril Protul, *op. cit.*, p. 97 (on signale également une broderie décorative — bas d'icône — offerte par la princesse Despina).

³⁹ T. Bodogae, *op. cit.*, pp. 153—154.

⁴⁰ Gavril Protul affirme que : « le monastère de Hariton a été terminé avec toutes les beautés et ornements, par dedans et par dehors, et il a été entouré d'un mur. Et il a également fait bâtir l'église de Saint Nicolas le faiseur de miracles, avec une muraille, des tours, des cellules et réfectoires, une cave, un laudis, un jardin, une grange et une petite porte, infirmerie, hôtellerie et „dohirie”, „jiență”, trésorerie et autres bâtiments pour toutes les nécessités. Et l'église (le catholicon) et les cellules ont été renovées et pourvues d'un toit et l'église et le vestibule ont reçu un toit de plomb et on a mis des vitres à toutes les fenêtres ». On précise encore que Neagoe a bâti le port du monastère qu'il a doté de deux nefs et lui a offert des « metohia » dont il a un gain (*op. cit.*, pp. 96—97). Les dons annuels pour le monastère Cutlumuș étaient de 11200 aspres (T. Bodogae, *op. cit.*, pp. 178—179).

⁴¹ Gavril Protul, *op. cit.*, p. 99.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁴ Millet-Pargoire-Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, I, 1904, n^o 446.

⁴⁵ Gavril Protul, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ *Idem*, p. 115 ; T. Bodogae, *op. cit.*, index ; on a également offert au monastère d'Esfigmenu une bannière brodée au fil d'or, avec le tableau votif du voïvode Neagoe Basarab et de la princesse Despina (T. Bodogae, *op. cit.*, p. 270).

⁴⁷ Gavril Protul, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸ T. Bodogae, *op. cit.*, p. 71, note 2.

⁴⁹ Les références rhétoriques de Gavril Protul manquent passablement de clarté : « toutes autant qu'elles sont en Europe, en Thracie, en Hellade, en Achaïe, en Cambanie (Campanie ?), en Elispond (Hellespont ?), en Misie (Mœsie ?), en Logdunie, en Pethlagonie, en Dalmatie et de tous côtés de l'Orient à l'Occident et du Sud au Nord » (*op. cit.*, pp. 100—101).

⁵⁰ Gavril Protul, *op. cit.*, p. 112, *Letopiseșul Cantacuzinesc*, loc. cit., pp. 106, 108—109.

⁵¹ A remarquer dans la figure 11 le somptueux vêtement impérial du voïvode valaque dont les pans sont décorés de l'aigle bicéphale byzantin.

⁵² Nous ne nous occupons pas ici de la peinture murale de l'église du monastère d'Argeș. Signalons toutefois l'iconographie exceptionnelle du pronaos-nécropole, sur les murs duquel a été développé un tableau généalogique ample et complexe comprenant les principaux ancêtres du voïvode Neagoe Basarab. Véritable manifeste politique, le tableau votif d'Argeș s'ajoute aux arguments étayant le caractère programmatique du monument analysé.

⁵³ L. Reissenberger, *L'église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Vienne, 1867.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁶ Travail disparu, ou bien inconnu aux chercheurs contemporains.

⁵⁷ L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 30, note 1.

⁵⁸ La narration lithographiée citée par Reissenberger affirme aussi que la mosquée édifiée sous le commandement de Neagoe fut dotée de 999 fenêtres et de 366 minarets, étant tellement belle que

le sultan, enchanté, aurait fait cadeau au prince roumain des restes des matériaux afin de faire construire une église dans son propre pays (L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 30, note 1).

⁵⁰ Un argument de plus, pouvant soutenir la thèse que Neagoe Basarab ait passé une partie de sa jeunesse à Constantinople devenant, probablement, un ami de Selim, le futur sultan, est fourni par les bonnes relations du voïvode avec la Porte Ottomane tout au long de son règne. La liberté dont Neagoe a usé pour combler de ses dons les établissements chrétiens de l'empire démontre une situation privilégiée. Par ailleurs, il semble que Neagoe Basarab ait aidé Selim I dans son accession au pouvoir par le détrônement de son père et l'évincement de ses frères aînés (Mustafa Ali Mehmed, *Histoire des Turcs*, Bucarest, 1976, pp. 177—178).

⁶⁰ Il est vrai que les fleurons fleurdélisés se retrouvent seulement au-dessus des portaux ou bien prennent la forme d'une attique surmontant le bases des minarets. En aucun cas on ne peut accepter la proposition avancée par V. Vătășianu qui pensait qu'il s'agit soit d'un emprunt direct du Caire (la mosquée du sultan Hassan, 1356—1362; la mosquée-mausolée du sultan Kait Bei, 1472—1474) antérieur aux reprises dans l'architecture stanbuliote de l'architecte Sinan (la mosquée Chahzadé, 1543—1548; la mosquée Suleymanîe, 1550—1566) (V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I. Bucarest, 1959, p. 497).

⁶¹ En général, le problème des cahiers de modèles pour les motifs ornementaux n'a été étudié que pour l'art occidental, mais il est absolument certain que ces cahiers ont existé et ont circulé également dans le monde islamique tout comme dans l'Orient orthodoxe.

⁶² G. Balș, *Influences armeniennes*..., p. 12 note 1.

⁶³ G. Goodwin, *op. cit.*, p. 100; ultérieurement, le type de minaret en torsade a été repris à la mosquée Imaret de Plovdiv.

⁶⁴ Nous pensons, tout d'abord, à la mosquée Yechil (verte) avec ses encadrements sculptés aux fenêtres.

⁶⁵ G. Goodwin, *op. cit.*, pp. 137—139.

⁶⁶ La constatation a été déjà faite par G. Balș (*op. cit.*, p. 12), mais sans essayer une évaluation théorique.

⁶⁷ Pour la démonstration de ce que nous venons d'affirmer nous pouvons invoquer une ample bibliographie; retenons surtout: Heinrich Glück, *Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien*, Leipzig, 1923; Kurt Erdmann, *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, I—II, Berlin, 1962; Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.

⁶⁸ Heinrich Glück & Ernst Diez, *Die Kunst des Islam (dans Propyläen)*, Berlin, 1925, p. 555.

⁶⁹ Il n'est pas inutile de rappeler ici que, le 14 septembre 1509 la ville d'Istanbul a été gravement affectée par un tremblement de terre catastrophique qui a provoqué l'écroulement de 109 mosquées et 1300 maisons et une partie des murs de fortification. On a fait venir d'Anatolie et de Roumélie 77000 travailleurs et 3000 maîtres pour la reconstruction de la capitale. La reconstruction a été terminée après 65 jours et elle a rendu la ville encore plus belle en lui imprimant un caractère ture, remplaçant son

ancien aspect byzantin (cf. Aurel Dăcei, *Istoria Imperiului otoman*, Bucarest, 1978, p. 146). Donc, Neagoe Basarab pouvait trouver facilement les maîtres dont il avait besoin, dans cet Istanbul cosmopolite, plein de constructeurs en quête de travail.

⁷⁰ On sait que les monuments du Kremlin moscovite de l'époque d'Ivan III ont été construits par les architectes italiens Alevisio Novi, Ridolfo Fioravanti, Marco Ruffo, Pietro Solario, mais personne ne peut nier l'expression profondément russe de ces monuments.

⁷¹ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie (Enseignements de Neagoe Basarab pour son fils Theodosie)*, éd. Florica Moisiu et Dan Zamfirescu, Bucarest, 1970; pour les problèmes controversés voir le volume de Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Theodosie*, Bucarest, 1973.

⁷² Signalons tout d'abord les églises des monastères Cobia (1572), Radu Vodă (1577, 1614), l'église de la Patriarhie de Bucarest (1654—1658), l'église du monastère Cotroceni (1679—1680) et aussi, dans des formes interprétées plus librement, les églises des monastères Hurez (1690—1694) et Văcărești (1716—1722).

⁷³ Pour les étapes d'absorption et de reprise du système décoratif avec des arcalures et des panneaux profilés, Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, Bucarest, 1963, pp. 384—392.

⁷⁴ Les pierres funéraires de l'ancien monastère Căscioarele (à présent, au Musée d'Art de la R.S. de Roumanie, à Bucarest) ont couvert la tombe du « stolnic » Neagoe (+ 1504) et du « jupan » Radu (+ 1545). L'identité de facturé, tout comme l'emploi du même répertoire ornemental prouvent que les deux pierres ont été exécutées par le même maître, donc, après 1545.

⁷⁵ Une évocation admirable des relations que les princes roumains ont entretenues avec la haute société de Stanbul se trouve chez Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance*, Bucarest, 1972, pp. 124—138.

⁷⁶ Les fils d'Alexandru Lăpușneanu (Bogdan, Aron Tiranul et Petru Cazacu) ont eu des règnes brefs et dans un contexte historique défavorable, qui avait entièrement supprimé l'idée dynastique au profit des grands boyards.

⁷⁷ A. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, IV, Bucarest, 1932, p. 55.

⁷⁸ N. Grigoraș, *Minăstirea Galata, în Cercetări istorice*, Iassy, XVIII, 1943, pp. 216—287; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, Bucarest, 1974, pp. 447—450; Gr. Ionescu, *op. cit.* II, Bucarest, 1965, pp. 12—16.

⁷⁹ N. Grigoraș, *Două monumente de artă feudală din împrejurimile Iașului: minăstirile Hlinea și Aroneanu, în Cercetări istorice*, 1970, pp. 283—304; Gr. Ionescu, *op. cit.*, pp. 16—19; N. Stoicescu, *op. cit.*, pp. 434—435.

⁸⁰ Villa, respectivement pavillon au jardin (gloiette).

⁸¹ Răzvan Theodorescu, *Manierism și « prim baroc » postbizantin între Polonia și Stanbul: cazul moldav (1600—1650)*, în *Studii și cercetări de istoria artei, serie Artă plastică*, 1981, pp. 63—93.

S'il est vrai que les territoires de la Réforme furent dominés à la fois par la cour princière et par les autonomies urbaines, si l'idéologie tellement complexe qui fut la sienne et ses différentes confessions ont réuni l'éclat du faste aulique, l'opulence de l'intérieur bourgeois et la sévérité du sanctuaire protestant, l'iconoclastie et la propagande par images, l'idée médiévale de croisade contre les infidèles et le sentiment moderne de la tolérance, le rigorisme sectaire et la liberté de pensée humaniste, il est sûr que la région européenne la plus orientale qui ait été contaminée, à la fois, par l'esprit et l'action de la Réforme — la Transylvanie en l'occurrence — illustra fidèlement les chemins divers et combien sinueux de la politique et de l'art au siècle de Luther ¹.

La civilisation transylvaine du temps de la Réforme nous offre — tel en Pologne et en Hongrie — le double visage d'une culture urbaine liée à l'Europe centrale germanique et d'une culture princière orientée vers l'Italie. L'activité d'un Johannes Honterus à Braşov où l'on imprimait en 1548 le « Petit Catéchisme » de Luther, puis l'adoption officielle de la foi luthérienne, vers 1550, par l'« Université saxonne » — dans une variante plus proche de Melancthon² — justement à l'époque où les Hongrois furent conquis par le calvinisme, sont les étapes qui aboutirent au triomphe de la Réforme dans le voïvodat, puis la principauté de Transylvanie. Ce triomphe correspond à un chapitre de l'histoire de l'humanisme local protestant continuant sans brèche aucune celui catholique de l'époque précédente ; un humanisme dominé, au niveau princier, par l'intérêt prêté à l'histoire et aux « antiques »³, semblable en tout à celui qui domina jadis la cour des évêques d'Alba Iulia dans le climat italianisant des années 1500, prolongé par le milieu italophile de la cour des princes transylvains se trouvant dans cette même ville à la seconde moitié du XVI^e siècle ; un humanisme, enfin, qu'on retrouvera au niveau urbain, dans la floraison culturelle des villes saxonnes, de la Transylvanie méridionale surtout, à la première partie de ce même XVI^e siècle, là où le modèle confession-

SUR UN CHAPITRE DE LA RENAISSANCE TRANSYLVAINES: ART DU LIVRE ET ART FUNÉRAIRE AUX DÉBUTS DE LA RÉFORME

Răzvan Theodorescu

nel était plus proche des courants protestants modérés du patriciat, de la doctrine des sacramentaires de Zwingli et du calvinisme de Bullinger, tandis que le modèle d'instruction était offert par les écoles protestantes de l'Allemagne, les « Constitutiones Scholae Coroniensis » dues à Honteurs (1543) adoptant les normes scolaires de Nuremberg.

Il y a dans l'histoire de la Réforme transylvaine un moment précis qui, par sa relative singularité européenne, a déjà attiré l'attention des savants et dont les implications artistiques et idéologiques dans l'humanisme de la seconde moitié du XVI^e siècle peuvent mieux être, à présent, mises en lumière : je pense au moment final du long règne de Jean II Sigismond dont le nom est lié aux origines mêmes de la principauté autonome de Transylvanie sous la suzeraineté turque. Rappelons nous brièvement que pendant trente ans ce jeune souverain d'Alba Iulia, fils d'un ancien « roi » nominal d'une Hongrie déjà déchirée, Jean Zápolya, et d'Isabelle — fille de Sigismond I^{er} Jagellon, roi de Pologne, et de Bonne Sforza, cette descendante des maisons de Milan et d'Aragon qui italianisa Cracovie — fut dominé tour à tour, depuis 1541 jusqu'à sa mort en 1571, par le Grand Turc dont les janissaires occupaient déjà Buda, par son « locumtenens », l'évêque d'Oradea Georges

Utyesenović Martinuzzi, par la régence de sa mère polono-italienne, par les Habsbourg qui fixaient par le traité de Spire, en 1570, les frontières transylvaines de ce « princeps serenissimus ».

En fin de compte Jean II Sigismond, prince cultivé et amateur d'art, dominé par ses proches aussi bien que par les puissants de l'Europe orientale, succomba — et il fut le seul souverain du continent à le faire — aux charmes d'une des confessions protestantes les plus radicales, celles des antitrinitaires.

Courant extrémiste de la Réforme, retrouvé surtout à un niveau populaire, cette confession unitarienne ou antitrinitaire était issue, on le sait, d'une « Ecclesia Minor » née en Pologne après la rupture avec le calvinisme, en 1562⁴, des « Frères Polonais », les futurs « soci-niens » ou « ariens », ennemis, à la fois, des papistes, des luthériens et des calvinistes. Niant le dogme de la Trinité, la divinité du Saint-Esprit, la consubstantialité du Fils avec le Père, la pré-existence de Jésus à l'incarnation, adeptes de la libre discussion des textes sacrés, les antitrinitaires de Pologne et de Transylvanie — là où à l'époque de Jean II Sigismond ils ont réussi d'attirer à leur confession une tête couronnée et où ils ont duré quelques temps, dans un climat de tolérance unique dans une Europe ensanglantée par les luttes religieuses⁵ — se trouvent aux origines lointaines de l'Église unitarienne moderne du monde anglo-saxon. La naissance de ce courant réformé, radical et « rationaliste » était due à un groupe cosmopolite d'« hérétiques » humanistes et protestants, venus en Pologne et en Transylvanie⁶ de l'Italie, du monde balkanique, de celui germanique ou bien provenant du milieu local : un Francesco Stancaro — en polémique avec Melanchthon et Calvin —, un Fausto Sozzini le Siénois — qui élaborait la doctrine des « Frères » de Rákow —, le Piémontais Giorgio Blandrata — en conflit avec Calvin, à Genève, devenu médecin d'Isabelle et de Jean II Sigismond —, un Grégoire Paul de Brzezina — chef des antitrinitaires de Cracovie —, un Jacques Massilara Paléologue — ancien dominicain connaissant le Coran aussi bien que du protestantisme allemand —, un Johann Sommer venu de Saxe et arrivé jus-

qu'en Moldavie, à la cour d'un Héraclide Despote — avant de devenir, en Transylvanie, « doctor Scholae Claudio-politanae » —, enfin, un François David l'ancien de Wittenberg, chef des antitrinitaires transylvains, théologien spéculatif et brillant qui a connu une fin tragique en 1579, dans la forteresse de Deva. L'influence d'une des plus radicales confessions réformées sur un souverain de Transylvanie peut s'expliquer surtout par l'importance des étroits rapports de la cour d'Alba Iulia avec cette Italie d'où arrivaient en Pologne et en Transylvanie, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, des personnages extrêmement cultivés, formés, les uns, dans le milieu universitaire de Padoue, appelés à jouer — comme Blandrata — un rôle de premier ordre dans l'histoire des antitrinitaires en Europe orientale. J'ajouterai tout de suite que par le petit-fils d'une Sforza tel Jean II Sigismond — à propos duquel un Italien hébergé à sa cour, Giovanandrea Gromo de Bergame, écrivait qu'il aime la nation italienne plus que tout autre prince⁷ —, ainsi que par sa mère Isabelle, l'influence de l'humanisme italien tardif à la cour transylvaine⁸ repelaient de près, à un siècle distance, ce qu'avait été la présence des humanistes italiens du Quattrocento à la cour de Mathias Corvin. Ce parallélisme que je suggère ne fut pas le fait du hasard à une époque où — par la politique proturque des princes de Transylvanie et avec l'aide intéressée de la Porte — l'autorité centrale avait gagné, sous Isabelle et Jean Sigismond, un poids inconnu depuis le temps des Corvins, l'idéal monarchique même des successeurs immédiats de Jean Zápolya devenant, au milieu et à la seconde partie du XVI^e siècle, l'âge des Hunyadi⁹. Et, encore une fois, ce ne fut pas le fait du hasard que les « décades » de l'historien principal de la famille Corvin, l'Italien Antonio Bonfini, furent publiées par les principaux historiens du temps de Jean II Sigismond : Martin Brenner de Bistrița imprimait en 1543 à Bâle les trois premières « décades » bonfiniennes¹⁰, tandis que Kaspar Helth de Cîsnădie — devenu le plus important écrivain de langue magyare de l'époque sous le nom de Gaspar Heltai — publiait en 1565 à Cluj, de l'œuvre de Bon-

fini, les livres neuf et dix de la troisième « décade » et les premiers six livres de la quatrième ¹¹. Pour le cercle humaniste et cosmopolite de la cour d'Alba Iulia sous Jean II Sigismond et dans une atmosphère qui pouvait évoquer, par ailleurs, l'humanisme érasmien de la première moitié du siècle, le jeune prince devenait justement l'incarnation d'un authentique idéal politique, comparable au modèle illustre que fut Mathias Corvin. On trouve les reflets de cette idée dans l'opuscule de Johann Sommer qui publiait, dans l'officine de Heltai, peu de temps après la mort du fils de Zápolya, une « Oratio funebris » aux épitaphes grec et latin où Jean Sigismond apparaissait — dans la perspective, idéale, d'une restauration du royaume hongrois, disparu, tel un « rex Hungariae ultimus » ou Παννόνων βασιλεὺς πανόστατος ¹² ; il représentait, de ce fait, l'idée même d'une indépendance de la principauté transylvaine devant l'expansion des Habsbourg, l'auteur justifiant tant la conversion du souverain à la foi antitrinitaire, que sa politique d'approche face aux Turcs, d'autant plus explicable que les sujets du sultan étaient indifférents quant aux questions confessionnelles (ici le raisonnement de Sommer rejoignait celui d'un autre trinitaire du cercle humaniste d'Alba Iulia, l'Italien Blandrata de Saluces) ¹³.

Dans le climat tolérant de Transylvanie dont l'apogée se place justement à l'époque de Jean Sigismond — un climat possible dans la mosaïque ethnique transylvaine où Roumains, Saxons et Hongrois vivaient ensemble depuis des siècles —, aussi bien que dans l'atmosphère humaniste entretenue par la cour d'Alba Iulia, la confession antitrinitaire fut reconnue, depuis 1568 — 1571, parmi les quatre « receptae religiones », avec le catholicisme et la confession luthérienne, la fameuse « tolérance polonaise » — devenue officielle en 1573 — étant de ce fait devancée en Transylvanie de quelques années ¹⁴. Les racines humanistes de cette tolérance transylvaine qui n'ignora point, dans les années '70 du XVI^e siècle, les ouvrages célèbres en matière de tolérance confessionnelle justement ¹⁵, s'entrecroisaient aux racines politiques, retrouvées dans le sentiment d'unité et d'autonomie même de la province,

dans le jeu, tellement compliqué, des rivalités entre l'Empire et la Porte. Le résultat fut un paysage culturel où on ne trouvait pas chose bizarre la conversion à la foi de Mahomet d'un pasteur calviniste de Heidelberg dans le Banat roumain occupé par les Turcs ¹⁶, où les orthodoxes roumains entretenaient des rapports intellectuels notables avec les luthériens saxons, où, enfin, les antitrinitaires protégés par Jean II Sigismond lui-même pouvaient cristalliser leur doctrine — qui, bientôt, fera scandale en Europe catholique et protestante — dans un livre paru à Alba Iulia en 1567, accompagné de quelques gravures très peu commentées jusqu'ici.

« De falsa et vera unius Dei Patris, Filii et Spiritus Sancti cognitione libri duo. Authoribus ministris Ecclesiarum consentientium in Sarmatia et Transylvania », tel est le titre de cet in-quarto publié dans la capitale politique de la principauté, dans l'imprimerie du protestant d'origine polonaise Raphael Hofhalter (Skrzetuski) ¹⁷, ouvrage voué à une persécution systématique qui fera de ses exemplaires, échappés à la destruction des adversaires, des pièces rarissimes ¹⁸.

Ce « livre ... pestilentiel » — selon l'opinion du primat polonais Uchanski, l'année même de sa parution, dans un dialogue avec le cardinal Stanislas Hosius ¹⁹ — constituait l'exposition la plus claire de la doctrine de ceux qui croyaient à l'unicité du Dieu ²⁰ et avait comme but d'apprendre à une Europe déjà partagée par les luttes religieuses, l'enseignement antitrinitaire. On est devant un ouvrage collectif des plus éminents représentants de cette confession réformée de la « Sarmatie » — donc la Pologne et la Lituanie — et de la Transylvanie, Giorgio Blandrata, François David ²¹ et Grégoire Paul, dans un des chapitres étant introduite aussi une « Paraphrasis in initium Evangelii S. Johannis » due à Fausto Sozzini. Mais l'intérêt de ce livre publié à Alba Iulia il y a plus de quatre siècles n'est pas doctrinaire seulement, mais aussi bier artistique, par ses quelques images gravées accompagnant une partie du texte dans le registre d'une symbolique plutôt naïve, facilement compréhensible pour tous ceux qui étaient devenus les adversaires de la curie papale en

tout premier lieu, dans l'esprit et le style « populaire » de tant d'œuvres d'art graphique à l'époque de la Réforme.

Le IV^e chapitre du I^{er} livre — dédié à la fausse connaissance de la divinité par la doctrine de la Trinité institutée par l'Antéchrist —, s'occupant entièrement des « images abominables », est en fait illustré par 8 gravures — assez gauchement mises en page —, hypostases plastiques différentes « de horrendis simulachris deum trinum et unum adumbrantibus ». On rencontre, par exemple, avec une tête aux trois visages (fig. 1), portant la couronne fermée des papes — en tant que souverains laïques —, l'image d'une idole monstrueuse qui est l'Antéchrist même (« Deum Trinum et unum Antéchristi designans »), celui qui « a chassé de Rome » — c'est le texte qui parle — « Janus à deux visages, pour régner sur le monde » (« Mense Trifrons isto Janu pater urbe Bifrontem/Expulit, ut solus regnet in orbe Trifrons »), image apparentée, par son texte aussi, aux illustrations des almanachs, pronostics et horoscopes fréquents au temps de la Réforme²²; on y trouve également une forme humaine,

monstrueuse elle aussi — homme à deux têtes — que survole une colombe dans un halo lumineux, le Saint Esprit procédant du Père et du Fils et, plus loin encore — dans une des images la mieux réalisée — trois personnages identiques (fig. 2), barbus et auréolés (« in maiestatis solio tres sedent in triclino »), image ridiculisant le dogme de la coéternité, coégalité et coessentialité des éléments de la Trinité; on y reconnaît aussi l'image d'un prélat catholique (fig. 3) — peut-être le pape Clément VII lui-même auquel le texte fait allusion — officiant sur l'autel et recevant du ciel, sur l'hostie, Jésus crucifié accompagné toujours de la colombe, illustrant ce que le texte appelle « idolomania », la vénération des « idola Papistarum », ou bien deux autres scènes (« simulachra ») avec le Fils crucifié accompagné par le Dieu-Père couronné (fig. 4), rappel d'une allégorie connue dans l'art allemand du siècle, celle de la Trinité (« Die heilige Dreifaltigkeit »), illustrée par Dürer en gravure et par Cranach l'Ancien dans la peinture des autels.

Deux ans plus tard d'ailleurs, en 1569, un volume dû toujours à François David et à Giorgio Blandrata — une « Refutatio » des opinions d'un adversaire doctrinaire²³ —, imprimé à Cluj par Gaspar Heltai, sera illustré à son tour par trois gravures au contenu antitrinitaire: elles représentent des « symulachra » et « idola » — indiqués même par leurs noms (« Lycisca », « Lygaeus », aux trois visages et à triple tiare (fig. 5) — allusions anti-papales évidentes —, connus par les auteurs et par leur graveur anonyme comme ayant été représentés dans des livres et des statues se trouvant à Rome, à Cracovie ou bien en Hongrie Supérieure, près de Munkács. Il est très probable que les images monstrueuses des gravures du livre imprimé à Alba Iulia en 1567 — représentations assez fréquentes à l'époque des guerres religieuses du XVI^e siècle où le répertoire artistique, rappelant fortement le bestiaire médiéval, était imbu d'un sens polémique virulent — aient pu trouver, dans la fantaisie de leur auteur inconnu qui avait une certaine habileté artisanale (ce fut, peut-être, Hoffhalter lui-même à une époque où les imprimeurs étaient, par-



Idolum hoc Trifrons passim in delubris visum.
Deum Trinum & unum Antichristi designans
vnde illud Papisticum carmen.

Mense Trifrons isto Janu pater urbe Bifrontem
Expulit, ut solus regnet in orbe Trifrons.

And

Fig. 1. « De falsa et vera ... », Alba Iulia, 1567.
Idole aux trois visages. Sibiu. Bibliothèque du
Musée Brukenthal.



Apparet & passim ridiculum hoc figmentum
gregius decantatum encomiis, quod trium coe-
ternitatem, coequalitatem, & coessentialitatem
demonstrat. Iuxta illud.

In maiestatis folio,
Tres sedent in triclinio.

Antichristi

Fig. 2. — « De falsa et vera... », Alba Iulia, 1567.
Trois personnages « in triclinio ».

Fig. 3. « De falsa et vera... », Alba Iulia, 1567.
Prélat catholique.



En quidd hostiam adorandam esse volunt Papistæ, & so-
lus Deus Trinitas adoratur, oportuit totam Trinita-
tem in illa hostia contineri, ne manifesta appareret ido-
latria, quod Clemens septimus voluit hoc simulachro
confecto Christianicis innotescere, quod & nunc Romæ
in aulis ipsius visitur. F. Apparet

fois, aussi bien des graveurs en bois), certains prototypes dans la sculpture, dans les médailles ou bien dans les gemmes et les camées antiques romaines de l'ancienne Apulum (du type Janus Bifrons ou Hecate Triformis, ou du type « cippus » avec buste en hermès, par exemple, fig. 6), qu'on découvrirait alors et qu'on collectionnait à la cour humaniste d'un Jean II Sigismond et, encore plus tard, à la cour des Báthory, si l'on en croit les témoignages des voyageurs et des artistes du temps, passant par Alba Iulia ²⁴.



À Alba Iulia encore et toujours dans la seconde moitié du XVI^e siècle, à l'époque où l'on faisait graver ces images par un maître anonyme, des tailleurs en pierre, anonymes eux aussi, réalisaient dans la nef latérale septentrionale de l'ancienne cathédrale romane se trouvant à la proximité du palais princier, les sarcophages en marbre blanc-grisâtre aux scènes nous rappelant les gravures de livre contemporaines : celui de la catholique Isabelle, morte le 20 septembre 1559 et celui de l'antitrinitaire Jean Sigismond, mort le 14 mars 1571 (fig. 7—8). Ces deux sarcophages portent, à leur partie supérieure, l'image « gisante » du défunt, tandis que les parois latérales sont ornées de reliefs plats ciselés dans un style plutôt pittoresque : ils représentent de sujets bibliques — la parabole du Bon Samaritain (fig. 9) pour le tombeau d'Isabelle, allusion à la charité catholique de cette princesse beaucoup éprouvée — ou bien de sujets militaires (fig. 10) — pour celui de Jean Sigismond, le malheureux vaincu des impériaux catholiques —, tel l'image du siège d'une ville ou forteresse, image courante dans l'art du siècle, en gravure surtout, depuis les exemples célèbres dus à Dürer et aux Cranach ²⁵. Par leur penchant vers un décor chargé, avec lions, génies funéraires, hermès, motifs végétaux, les sarcophages en question font la preuve du goût pour les détails propre à la Renaissance tardive, que l'on retrouve dans l'armure de parade de Jean Sigismond (fig. 11) et dans le costume d'apparat d'Isabelle (fig. 12), aussi bien que du goût pour les armoiries et insignes de



Fig. 4. « De falsa et vera ... », Alba Iulia, 1567. Le Fils crucifié.

Fig. 5. « Refutatio scripti ... », Cluj, 1569. Idole aux trois visages. Sibiu. Bibliothèque du Musée Brukenthal.



Fig. 6. Alba Iulia (ou Oena Mureşului?). Iecate Triformis. Sibiu. Musée Brukenthal.

majesté amplement illustré par l'image funéraire de la souveraine. Les sarcophages de l'épouse et du fils de Jean Zápolya de la cathédrale d'Alba Iulia, datant de la seconde moitié du XVI^e siècle, trahissant un climat humaniste antiquisant propre à la cour princière, reprennent entièrement, quant à la conception générale du monument funéraire, l'aspect des sarcophages de la seconde moitié du XV^e siècle existants encore dans la nef latérale méridionale de cette même cathédrale. Il s'agit des monuments funéraires appartenant aux membres marquants de la famille des Hunyadi, le père célèbre, originaire de Transylvanie et le frère aîné du roi Mathias Corvin de Hongrie.

Ces deux œuvres illustrent sur le plan artistique et d'une façon expressive une conception dynastique et une idéologie politique qu'on peut déceler

aussi — par l'intérêt particulier porté à Bonfini — dans l'historiographie de la cour de Jean II Sigismond, dans l'esprit de tout un programme monarchique, jugé digne d'être imité, que l'on entrevoit déjà à l'époque antérieure, celle des Hunyadi et de Mathias Corvin.

Les deux tombeaux du XVI^e siècle d'Alba Iulia s'inspirent directement des deux monuments funéraires érigés, un siècle avant, par le roi Mathias, l'on suppose, pour ses plus proches parents : Jean de Hunedoara mort en 1456 et son fils Ladislav, tragiquement disparu un an plus tard, dans les luttes politiques allumées par les grands barons du royaume. Les deux sarcophages des Hunyadi portaient, au début, à leurs parties supérieures, la même image gisante du défunt — en costume italien de fin du Quattrocento ²⁶ —, celui de Jean, grand chef croisé, voïvode de Transylvanie et régent de Hongrie, étant orné, sur les parois latérales, dans un relief accusé (fig. 13) — et d'après un modèle antique ou antiquisant, gauchement, naïvement interprété par un artisan local d'une Renaissance incipiente — de scènes de lutte et de triomphe chrétien contre les Turcs ²⁷. A l'instar des sarcophages des Hunyadi d'Alba Iulia qui, tout en respirant l'atmosphère de la Renaissance, restaient, néanmoins singulières plutôt dans le paysage de la sculpture funéraire transylvaine à la fin de XV^e siècle — lorsque l'épithaphe gothique prédominait encore —, le tombeau d'Isabelle — proche, par la particularité du plan incliné du gisant (fig. 14), du milieu polonais d'où venait l'auguste défunte —, ainsi que celui de Jean Sigismond étaient, en cette seconde moitié du XVI^e siècle, entièrement isolés, leur seul but, stylistiquement parlant, étant celui d'imiter, de copier les premiers, même si la conception des reliefs latéraux était toute autre, nouvelle, plus proche des arts graphiques. Qu'on se trouve, de la sorte, devant la seule interprétation possible, un fait le prouve amplement : dans l'ensemble de l'art funéraire, catholique et protestant, de la seconde partie du XVI^e siècle en Europe orientale — riche, d'ailleurs, en pierres tombales et épithaphe —, les gisants sont plutôt rares. Si l'on excepte

les deux pièces d'Alba Iulia et une autre — toujours en Transylvanie et due toujours à un maître anonyme et local — de Cetatea de Baltă — le tombeau de Sophie Pathócsy (1583) (fig. 15), fille et épouse des seigneurs fidèles à la famille des Zápolya ²⁸ —, les seules qui nous soient connues se trouvent en Silésie, dans l'église du château d'Oleśnica — il s'agit de l'œuvre de Johann Oslew de Wurtzbourg représentant le tombeau du duc Jean Podiebrad et de son épouse Krystyna Szydlowiecka (1557) ²⁹ —, et à Prague, dans la cathédrale de Saint-Vite — je pense aux trois gisants du monument funéraire des Habsbourg, dus à Alexandre Colijn (1564, 1573, 1590) ³⁰ —, ce groupe typologique étant précédé de quelques dizaines d'années par le tombeau, en bronze, du cardinal Frédéric Jagellon dans la cathédrale Wawel de Cracovie, commandé en 1510 à l'atelier des Vischer par le frère du défunt, le roi Sigismond I^{er} de Pologne ³¹ qui, incidemment, n'était autre que le grand-père de Jean II Sigismond d'Alba Iulia.

De ce fait la sculpture funéraire princière d'Alba témoignait des rapports typologiques et stylistiques avec, précisément, les mêmes zones — la Pologne, la Slovaquie, la Bohême et la Silésie — où se trouvaient au XVI^e siècle des œuvres architecturales très semblables aux monuments transylvains contemporains des débuts de la Réforme, analogies et affinités souvent expliquées par la présence, dans toutes ces régions, des mêmes maîtres maçons, des mêmes architectes itinérants venus — tout comme au XV^e siècle — directement de l'Italie.

Tout un chapitre d'art, qu'il n'est pas lieu d'évoquer ici — il a été amplement discuté en des études de synthèse ³² et, parfois, d'analyse détaillée — est représenté par le domaine de l'architecture résidentielle avec le nouveau programme du château nobiliaire. Au temps d'un prince comme Jean Sigismond qui ne méprisait pas les mises en scène architecturales ³³, ce programme gagnait du terrain en Transylvanie lors des années '40 — '50 du XVI^e siècle (les cas de Gherla, Vințul de Jos, Criș), étant illustré par l'œuvre des architectes nord-italiens tel Domenico da Bologna, cela à une

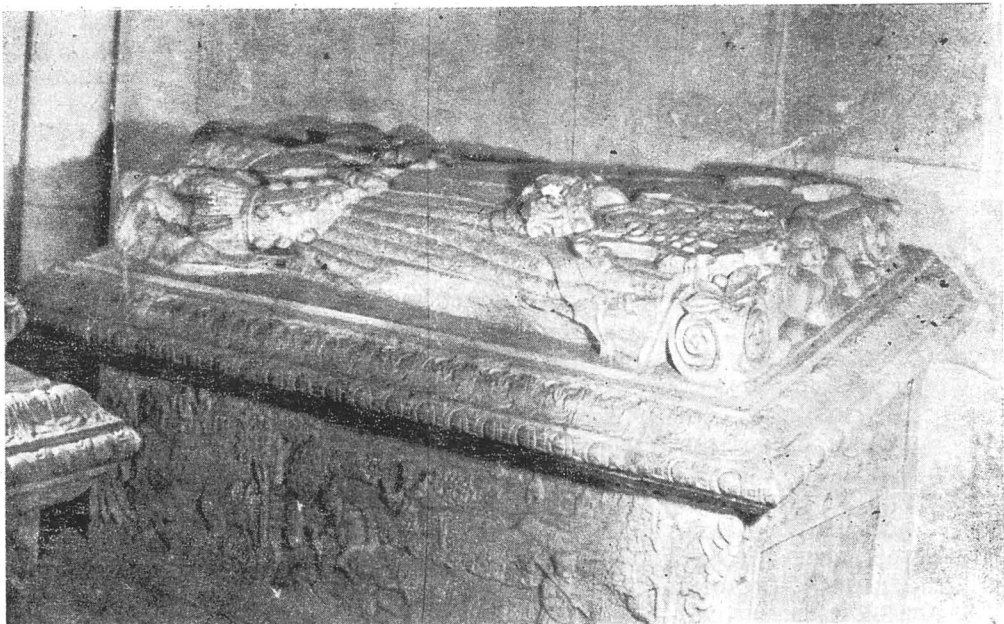


Fig. 7. Alba Iulia. Cathédrale. Sarcophage d'Isabelle.

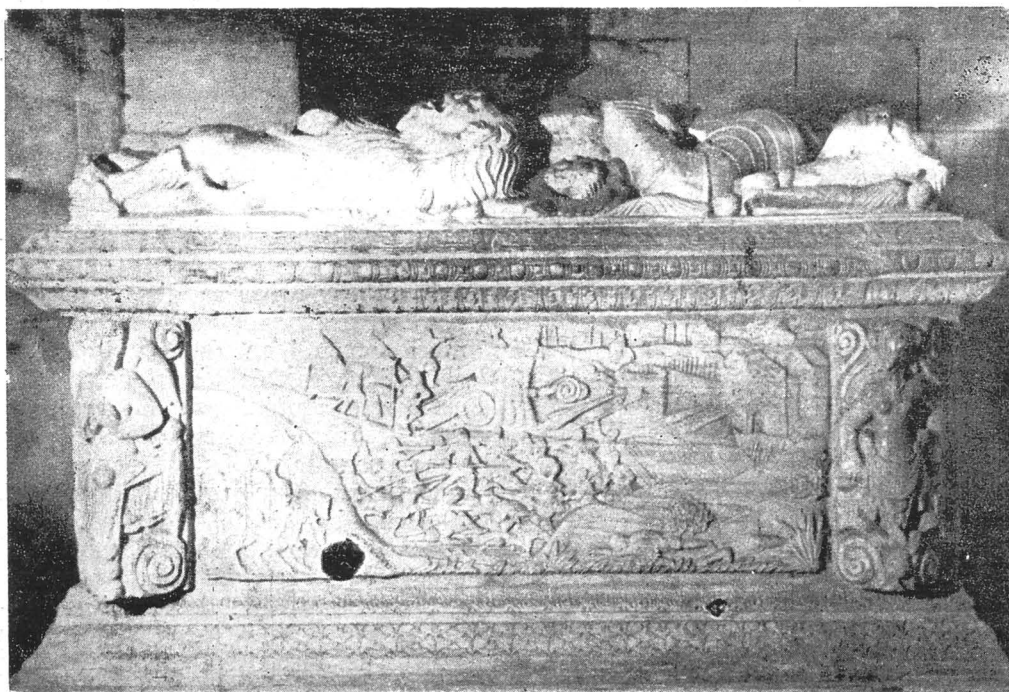


Fig. 8. Alba Iulia. Cathédrale. Sarcophage de Jean II Sigismond.



Fig. 9. Alba Iulia. Cathédrale. Sarcophage d'Isabelle. Le Bon Samaritain. Détail.

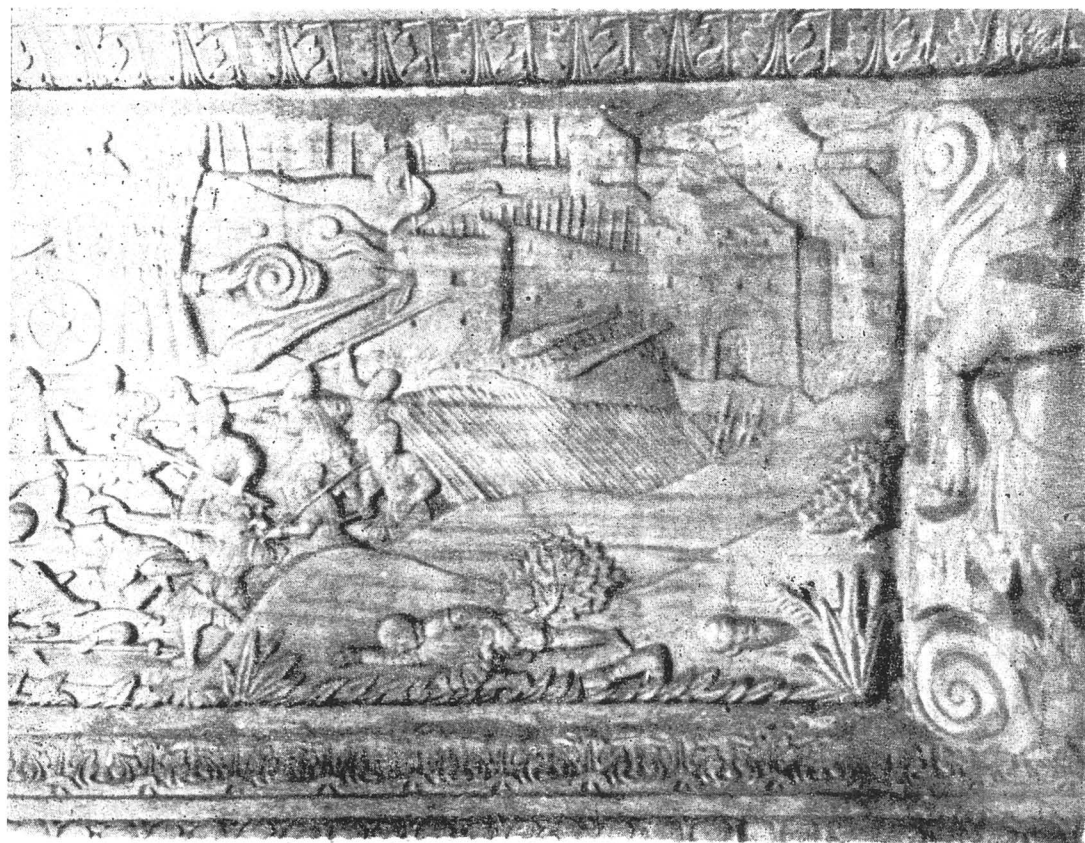


Fig. 10. Alba Iulia. Cathédrale. Sarcophage de Jean II Sigismond. Siège d'une ville. Détail.

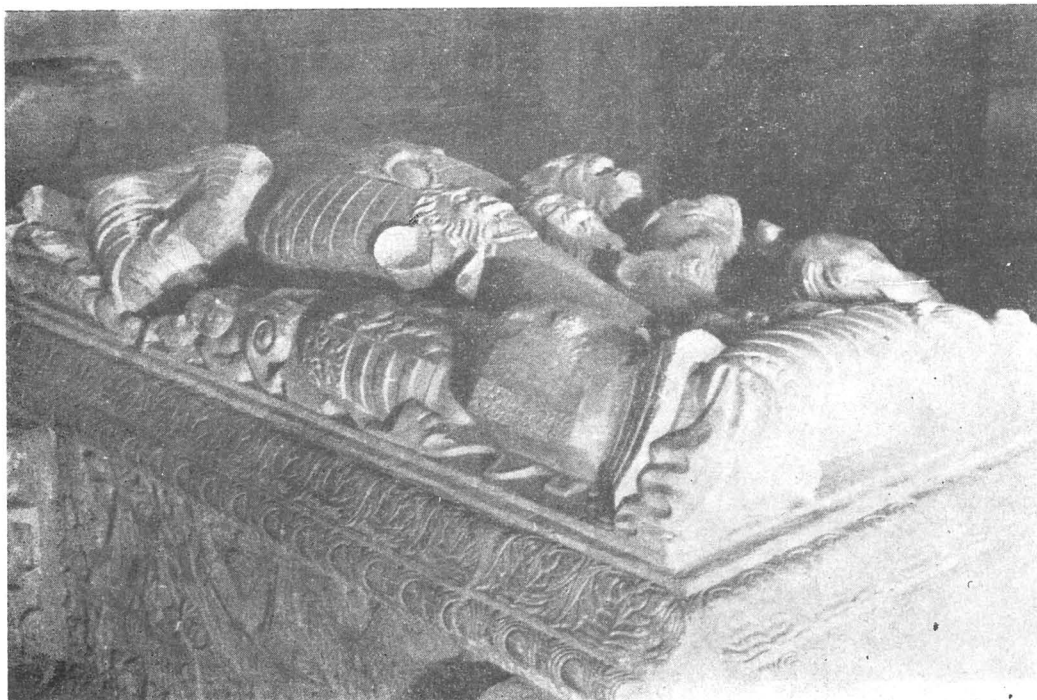


Fig. 11. Alba Iulia. Cathédrale. Sarcophage de Jean II Sigismond. Détail.

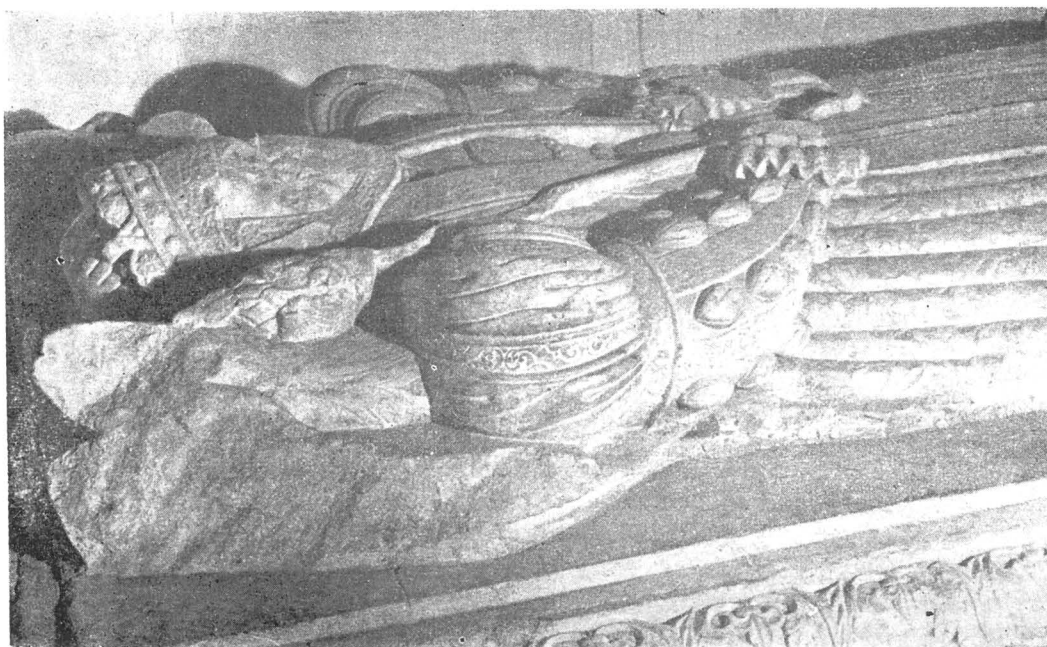


Fig. 12. Alba Iulia. Cathédrale. Sarcophage d'Isabelle. Détail.

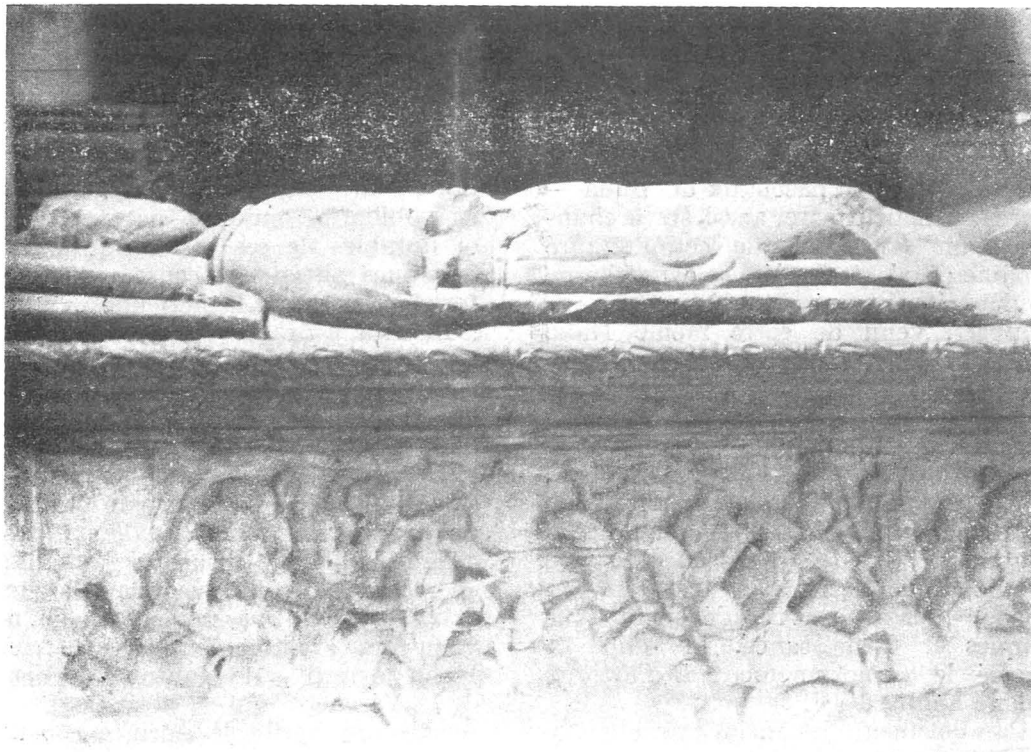


Fig. 13. Alba Iulia.
Cathédrale. Sarco-
phage de Jean de
Hunedoara. Scène
de croisade.



Fig. 14. Alba Iulia.
Cathédrale. Sarco-
phage d'Isabelle. Dé-
tail.

époque où — circonstance plutôt rare pendant la Réforme et très significative pour la mentalité d'une province où l'effort constructif était plus important qu'ailleurs, dans les régions immédiatement avoisinées vers l'ouest, la « Hongrie royale » et le paschalik de Buda — l'on travaillait encore, aussi, sur le chantier d'un sanctuaire de communauté urbaine : il s'agit de l'église évangélique de Bistrița où, vers 1560—1563, se trouvait, venu de cette même Italie septentrionale, un certain « Petrus lapicida Italus da Lugano »³⁴, maître architecte appartenant à ce vaste « internationalisme » artistique lombardo-vénitien du XVI^e siècle qui du Tessin, Lugano et Côme essaima partout en Europe centrale — en Silésie, au Mecklembourg, en Bohême, en Moravie en Slovaquie —, arrivant très loin, en Suède³⁵, créant, avec d'éléments gothiques et Renaissance, ce qu'on a appelé le « couronnement à l'attique polono-lombard »³⁶.

Parallèlement, les mêmes architectes ou bien leurs confrères, de l'Italie du nord toujours, ont diffusé pendant la

seconde moitié du XVI^e siècle la mode italianisante de la cour d'Alba Iulia — où le palais princier, dans cette Renaissance tardive, était l'ancien édifice épiscopal restauré par la « reine » Isabelle et par Jean II Sigismond³⁷ — dans d'autres milieux que celui aulique et nobiliaire, œuvrant pour patriciens et notables de ces villes transylvaines devenues autant de centres de la Réforme calvine et luthérienne — à Cluj, à Bistrița, à Brașov —, créant une architecture civile de très bon aloi qu'on connaît à travers des exemplaires tels les maisons d'un Wolphard, d'un Haller, d'un Altemberger.

Un peu plus tard, au début du XVII^e siècle — lorsque l'art urbain était déjà dominé par les modèles allemands des grandes villes de l'Europe germanique, en rapports étroits avec les villes transylvaines —, on va rencontrer de nouveau des architectes de cette même Italie de nord — de Mantoue, de Venise, de Vérone — qui activaient au service du véritable « prince constructeur » que fut Gabriel Bethlen, souverain protestant qui, le dernier, imita

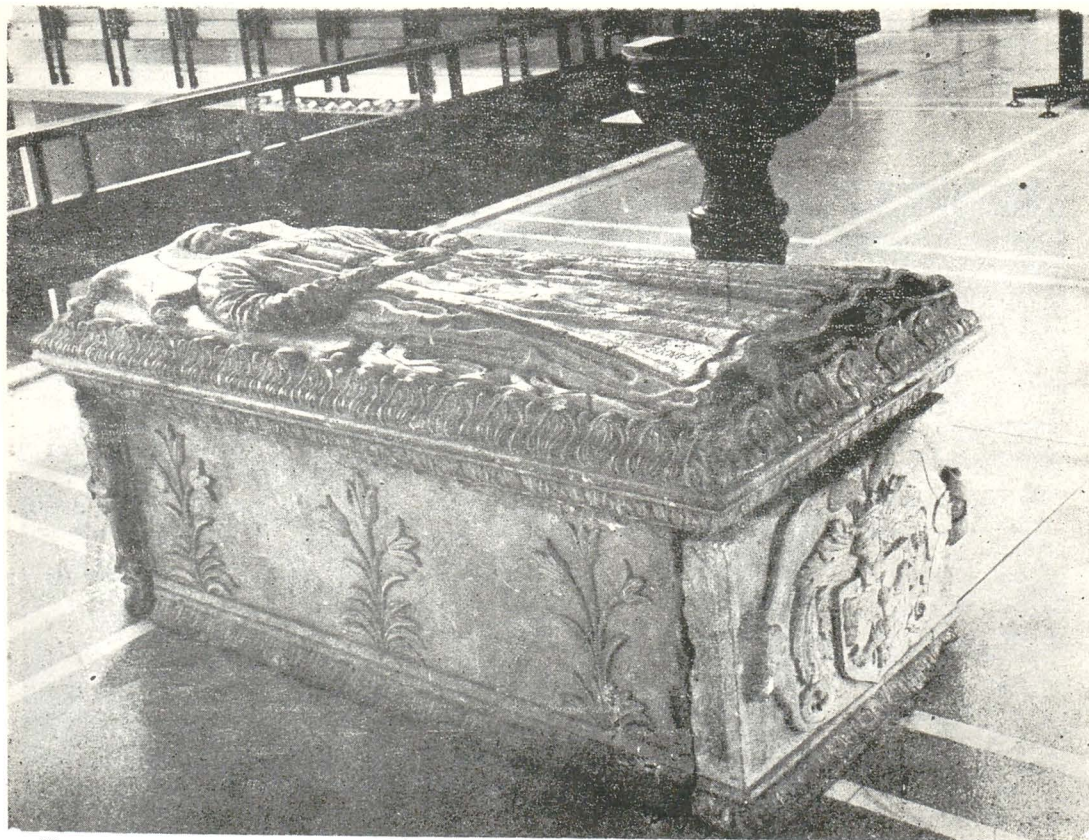


Fig. 15. Cetatea de Ballă. Sarcophage de Sophie Pathócsy. Bucarest. Musée d'Histoire Nationale.

à l'orée des temps modernes — tel son précurseur Jean Sigismond — l'idéal monarchique des Hunyadi.



Du même milieu urbain à peine évoqué, nourri des lectures classiques et humanistes, noblement orné d'architectures civiles rappelant l'Europe de la Renaissance, provient aussi un livre qui intéresse surtout l'historien de l'art.

En 1557 était imprimé à Braşov — et le titre même montre son contenu moralisateur et ses horizons culturels — la compilation « *Imagines mortis selectiores, cum δεσπο[τ]ικοις* ». Son auteur, imprimeur et initiateur (« *industria ac sumptibus* ») n'était autre que Valentin Wagner, le proche disciple de Honterus (« *discipulus Johannis Honteri* »), qui se trouvait inscrit en avril 1542 à l'Université de Wittenberg — envoyé, probablement, pour établir des contacts avec Melanchthon dont il fut l'élève — et qui, en 1544, sera le recteur de l'école de Braşov, cultivé dans l'esprit de l'humanisme de son époque — ses compatriotes l'incitaient même à adapter en grec le cathéchisme de Luther ³⁸ —, celui qui fera paraître en 1550 une « *Kathéhesis* » et six ans plus tard fera imprimer un ouvrage de Melanchthon ³⁹.

Dans le volume in-octavo publié l'année même de sa mort, 1557, le « *magister* » Valentin Wagner éditait — dans une manière très personnelle, il faut le dire — un certain nombre de gravures d'après les fameux « *Bilder des Todes* » de Hans Holbein le Jeune, les accompagnant de vers originaux aux strophes de dix ⁴⁰, dans un latin destiné aux couches cultivées et riches du patriciat urbain. Il faut ajouter que Wagner n'était qu'un représentant, éminent il est vrai, d'un milieu culturel transylvain où l'on créait des gravures en bois tout à fait remarquables, aux éléments figuratifs réalisés dans l'imprimerie à caractères cyrilliques de Sibiu ⁴¹. Ces xylographies et leurs textes explicatifs illustraient, on le sait, l'idée de la vanité de toute ambition terrestre, de l'égalité foncière des hommes devant le Grand Passage. On trouvait des images analogues ou assez proches dans les gravures ⁴², les processions et les mascarades de la

Renaissance florentine, par exemple, à la fin du Quattrocento et aux débuts du XVI^e siècle, mais elles étaient de beaucoup plus anciennes dans l'art occidental, en France gothique et en Allemagne à une époque de fléaux, d'épidémies, d'invasions et qui prisait fort des écrits aux sujets semblables, accompagnés toujours de gravures, tel les fameux « *artes moriendi* » ⁴³. Dans le recueil de Wagner édité à Braşov il s'agissait d'images — le titre lui-même l'indiquait — « *selectionnées* » d'après le prototype le plus prestigieux ayant cours dans le monde allemand réformé de la première moitié du XVI^e siècle. On sait que les « *images de la Mort* » de Holbein — aux sens anticlérical et social évidents —, transposées en xylographies comme « *Les Simulachres et Historiées Faces de la Mort* » par Hans Lützelburger ou Hans Franck, avant 1526 lorsque le maître graveur allemand mourrait à Bâle (ville où, un siècle plus tôt, on avait représenté, en peinture monumentale, « *der liebe Tod zu Basel* ») ⁴⁴, furent imprimées pour la première fois à Lyon en 1538, avec textes français et latin, par les frères Gaspar et Melchior Trechsel — catholiques proches des milieux réformés —, avec 41 planches gravées, sans qu'on y fasse mention du nom du grand dessinateur qu'était Holbein ⁴⁵; en 1544 l'édition allemande sortait à Augsbourg et en 1547, toujours à Lyon, on publiait une édition intégralement en latin intitulée « *Imagines mortis* », due à Georg Ömler dit Georgius Aemilius. D'après cette dernière édition lyonnaise comprenant 53 images — où était évoqué le chemin de l'humanité depuis la Création jusqu'au Jugement Dernier, papes, empereurs, rois, cardinaux, évêques, abbés, moines, savants, chevaliers, marchands et paysans se succédant dans un hallucinant cortège ⁴⁶ — ont été sélectionnées et adaptées — c'est Wagner lui-même qui le dit dans sa préface (« *ex Georgii Aemylii libello selegi* ») — les gravures du livre imprimé à Braşov dix ans plus tard. L'adaptation était due à un maître transylvain ⁴⁷, vraisemblablement originaire de Braşov, actif donc dans un milieu où les graveurs de livres ne manquaient pas, d'aucun d'entre eux gagnant une renommée provinciale — tel ce Lauren-

tius Fronius, xylographe dans l'imprimerie de Wagner pour lequel il illustra avec des portraits d'évangélistes, en 1557 toujours, un « Novum Testamentum »⁴⁸ — ou bien européenne tel ce « Jacobus Lucius Coronae Transylvanus » ou Jakob Sivenbürgen de Braşov, collaborateur de Heltai à Cluj jusque vers 1555, ayant son propre atelier à Wittenberg, à Rostock et à Helmsedt⁴⁹; à cet artiste et imprimeur on a attribué l'image xylographiée — et provenant d'un livre allemand — représentant Melanchthon lui-même, d'après le portrait du lettré de 1561, dû à Lucas Cranach le Jeune actif, on le sait, à Wittenberg également⁵⁰, où le graveur transylvain passa à un certain moment. D'ailleurs, soit-il dit en passant, l'effigie de Melanchthon, le « Praeceptor Germaniae », circulait déjà en Transylvanie, à côté de celles des personnages les plus respectés parmi les protestants — celle de Luther lui-même, celle du précurseur doctrinaire de la Réforme que fut Jean Huss, celle d'un précurseur humaniste, Erasme de Rotterdam, enfin celle de Jean Frédéric le Magnanime, l'électeur de Saxe qui protégea Luther et Cranach —, du moins si l'on juge d'après un témoignage plutôt modeste mais très significatif : il s'agit de l'impression des dites effigies — à l'aide des marques cylindriques, avec ou sans feuille d'or (par « Blindpressung » ou « Goldpressung »)⁵¹, — en médaillons (fig. 16), dans une asymétrie recherchée, corrigée seulement par les ornements végétaux dorés les entourant, sur une reliure de livre de 1546, provenant de Braşov, renfermant deux ouvrages, de 1542 et 1544, dus à Honterus, les « Rudimenta cosmographica » et un « Compendium iuris civilis in usum civitatum ac sedium saxonicarum in Transylvania collectum ».

Il est plus que probable que ce portrait, d'un livre de Braşov, du professeur de grec de Wittenberg Philipp Schwarzerd — plus célèbre sous le nom hellénisé de Melanchthon — n'est que la transposition directe, dans une technique avoisinée, d'une des nombreuses effigies contemporaines de ce lettré protestant allemand représenté au XVI^e siècle par les grands artistes du temps depuis Dürer et Holbein le Jeune à



Fig. 16. « Rudimenta cosmographica », « Compendium iuris civilis... », Braşov, 1546. Reliure. Portrait de Melanchthon. Braşov. Bibliothèque Documentaire de l'Eglise Noire.

Cranach le Jeune et Heinrich Aldegrever, certaines parmi ces images devenant autant de prototypes pour l'art des médailles. Si je les invoque c'est pour la bonne raison que le portrait de Melanchthon le plus proche de l'image du volume de Braşov — donc un possible modèle — est celui d'une des deux médailles en argent de 1543 dues à Friederich Hagenauer⁵², un des médailleurs éminents de la Renaissance allemande, dans un siècle de grande vogue du portrait — médaille dans l'art européen.

Si l'on revient maintenant au livre de Valentin Wagner il faut dire que parmi les gravures thématiques imprimées en bas de chaque page, sous une strophe explicative de dix vers chacune — en fait il y a 17 images dont deux sont identiques et qu'on ne retrouve pas dans le cycle initial de Lyon (« La Mort en méditation »), une autre, toujours inconnue par la série lyonnaise (« Le crâne »), et la dernière (avec le motif du cœur), ayant un caractère symbolique prononcé, illustrant un texte des Évangiles —, il y en a 13 qui sont très proches de celles dessinées par Holbein et réalisées par Lützelburger, leur source d'inspiration directe. Elles

sont, toutes, des images empreintes d'une savoureuse gaucherie, dues à une main peu sûre, peu expérimentée, dont je n'exclue pas la possibilité d'appartenir à Valentin Wagner lui-même ou bien à un de ses aides, à une époque où l'humaniste et l'imprimeur ne dédaignaient point l'exercice plastique; et cela même si le résultat était, c'est notre cas, une fidèle adaptation, dans un langage naïf — que je n'hésite pas à considérer comme populaire, dans le sens d'une imagerie de « *Volkskunst* » qui n'était pas étrangère aux bourgs à mentalité encore médiévale de la Transylvanie du XVI^e siècle —, d'un prototype de grande diffusion dans le monde protestant de l'Occident.

L'exécution des gravures du livre de Braşov de 1557, attirant l'œil moderne justement par leur primitivisme fruste, a demandé d'abord, après une sélection selon les normes d'une sensibilité provinciale, l'adaptation de certaines images parmi celles gravées pour le livre de Lyon de 1538; c'était, surtout, l'adaptation à un format nouveau, les images imprimées en longueur dans ce dernier étant maintenant mises en page en largeur, dans des cadres tracés en hâte et de façon défectueuse, avec tout ce que cela impliquait comme adaptation du mouvement des personnages, du rendu des accessoires. C'est la ligne et non pas le volume qu'on saisit dans les xylographies de Braşov, il y manque la rondeur du modelé anatomique qu'on surprend dans les gravures d'après Holbein des exemplaires lyonnais, mais il est évident que ces dernières furent copiées en détail dans l'imprimerie de Wagner. Une analyse sommaire des xylographies de 1557 montre clairement comment, pour la plupart, l'imitateur ou, pour mieux dire, l'adaptateur transylvain dessina directement sur plaque, d'après les xylographies de Lützelburger — reprises aussi dans le volume publié par Ömler —, incisant d'abord et imprimant ensuite. Et c'est bien à cause de cela que — comparées aux prototypes lyonnais — les images sont pratiquement renversées⁵³. Seulement dans quelques cas, à ce qu'il paraît, le maître provincial a pu dessiner et graver sur plaque travaillant en miroir — procédé bien connu de

l'art des graveurs —, le résultat de son travail étant, évidemment, une inversion par rapport à l'original, redressée une fois l'image imprimée en volume.

La seule direction où l'opuscule de Braşov n'a pas suivi les volumes de Lyon — je me réfère à l'édition latine intégrale d'Ömler — est celle du texte latin accompagnant les xylographies. Même si le rapport texte-image est plus libre dans l'ouvrage de Wagner, ses vers — partagés en 17 strophes aux hexa- et pentamètres, quelque part entre épigramme et élégie⁵⁴ — ont perdu leur caractère didactique : ils sont plus proches d'une création artistique effective, assez loin des vers secs et savants d'Aemilius, avec des réminiscences de l'ancienne poésie latine, des allusions chrétiennes et mythologiques à la Bible, aux Champs Élysées (« *Campis Elysiis* »), au « Tartare » et à l'Orcus, représentant de la sorte un registre culturel séparé et parallèle à celui, plus « folklorique », des images sélectionnées par celui qui réalisa, à la fois, les gravures et les textes accompagnants. Parmi ces images se trouvent — depuis le Paradis jusqu'au Jugement Dernier — des scènes au sens moralisateur : le péché originel, l'expulsion d'Adame et d'Ève (fig. 17–18), ou bien la Mort affrontant un chevalier lance en main (fig. 19–20), un laboureur — personnifié par son patron qui n'est autre qu'Adame lui-même, auquel on rappelle que « *Vita cathenato plena labore manet* » — se voyant secondé dans son travail, sous les regards d'une Ève qui file et donne le sein à l'enfant (fig. 21–22), par la même Mort qui, autrefois, cruelle, arrache les enfants de leurs foyers (fig. 23–24), ou bien accompagne le savant — qui ne doit pas oublier les paroles de l'Écclésiaste (« *Moritur doctus similiter et indoctus* ») — et les « opulentes » amateurs d'élégance mondaine (fig. 25–26), les riches marchands, les usuriers (fig. 27–28), les amoureux (fig. 29–30) auprès desquels la squelettique image joue à un « psalterium », le « Hackbrett » allemand.

Pour une des images, doublement gravée dans le livre de Braşov et qu'on ne trouve point dans le livre de Lyon, la source d'inspiration — tel que j'ai essayé de l'identifier — me paraît être

Emisit eum DOMINVS DEVS de Para-
diso voluptatis, vt operaretur terram de qua
sumptus est.

GENESIS III



DIEU chassa l'homme de plaisir
Pour uire au labeur de ses mains:
Alors la Mort le vint saisir,
Et consequemment tous humains,

Fig. 17. « Les Simulachres » ..., Lyon, 1538.
L'Expulsion du Paradis.

GENESIS I.

Creauit dominus deus hominem ad
imaginem & similitudinem suam, ad i-
maginem dei creauit illum, Masculum
& Feeminam creauit eos.

Benedixitq; illis deus, & ait, Crescite
& multiplicamini, & replete terram, &
subijcite eam, & dominamini piscibus
maris, & uolatilibus coeli, & uniuersis
animantibus, quae mouentur super ter-
ram.



Fig. 18. « Images mortis ... », Braşov, 1557.
L'Expulsion du Paradis. Braşov. Bibliothèque
Documentaire de l'Eglise Noire.

Subito morientur, & in media nocte turba-
buntur populi, & auferent violentum
abiq; manu.

I.O.B XXXIIII



Peuples soudain s'esleueront
A l'encontre de l'inhumain,
Et le uident osteront
D'auec culx sans force de main.

Fig. 19. « Les Simulachres ... », Lyon, 1538. La
Mort et le chevalier.



Nemo dei decretum, & ineluctabile fatum
Nemo, qui mortem fallere possit, erit.
Quos modo iam cernis uentoso incedere fusu,
Turbabit uultu MORS inopina suo.
Anxius inuadet magnates maror & horror,
Pompaeque tunc hominis nulla potentis erit,
Qui Rex est hodie, populusq; superbit & armis.
Mortuus exiguus eris, requiescet humo.
Non est, crede mihi, cunctis eregibus ullus,
Qui nascendi aliud sua uel origo fuit,



Fig. 20. « Images mortis ... », Braşov, 1557. La
Mort et le chevalier.

Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedet cunctis diebus vitæ tuæ, donec reuertaris &c.

GENESIS III



Mauldicte en ton labour la terre.
En labour ta vie useras,
Iusques que la Mort te soubterre.
Toy pouldre en pouldre tourneras.

C ij

Fig. 21. « Les Simulachres ... », Lyon, 1538. La Mort et Adam laboureur.

Homo natus de muliere, breui viuens tempore
repletur multis miserijs, qui quasi flos egreditur,
& conteritur, & fugit velut vmbra.

I O B XIII



Tout homme de la femme yssant
Remply de misere, & d'encombre,
Ainsi que fleur tost finissant.
Sort & puis fuyt comme faict l'umbre.

Fig. 23. « Les Simulachres ... », Lyon, 1538. La Mort et l'enfant.



II

Hinc tandē omne nequias, hinc uis fraudesq; dolique,
Odiūque & cedes insidieque fluunt.
Hinc tot morborum species, sauique dolores
Scissim per longū inualuere moras.
Hinc primum uicū Mors ultrix uenit in orbē,
Humanūq; premunt ab mala tanta genus.
Hinc maledicta tibi tellus sterilefcit, & omnis
Vita carberato plena labore manet.
Donec humum subeas iterum, matrēq; reuissus:
Pulvis eras primum, tum quoq; pulvis eris.



Fig. 22. « Imagines mortis ... », Braşov, 1557. La Mort et Adam laboureur.



III 37

Militia est nobis, quodcumq; hic degimus æuū,
Tempora mortales nulla quietis habent.
Omnes triste iugum pariter clauduntq; premiūq;
Vita per ærumnas & mala multa fluit.
Vt primum gaudia cæco de carcere uulnæ
Prodit, homo, fatis subdita colla gerit.
Nascimur ad luctus pauidūq; per omnia curas,
Vrget nos miseris Sorsque diesque malis.
Vt flos, occidua scribis puerūq; caduca
Vana est, & ueluti labilis unda perit.



Fig. 24. « Imagines mortis ... », Braşov, 1557. La Mort et l'enfant.

IOB . XXI



En biens mōdains leurs iours despendēt
En uoluptez, & en tristesse,
Puis soubdain aux Enfers descendent,
Où leur ioye passe en tristesse.

683

Turbine conuulsi temet disralla laqueo,
 Summiq; impulsus mox per mane uolat:
 Vig. procelloso dispergitur aequore parua,
 Inque sua uerum bulla liquefit aqua,
 Sic hominam accensus spes impia saepe fatigat,
 Augurio mentes praecipitatq; suo.
 Frustra iuuaces ambiturba improba laudes,
 Gaudia nequicquam uera bypocrita petit.
 Ergo age ne times uinitus uerba tyranni
 Cum mox omnis gloria stercus erit.

Turbine conuenit cœnis distracta languo,
 pumq; impulsus mox per mare uolat:
 Vix procelloso disperguit aequorë parua,
 Inque suum iter bulla liquescit aqua,
 Sic hominem accensas spes impia sæpe fatigat,
 Auspicio mentes præcipitatq; suo.
 Frustra uiuaces ambit turba improba ludes,
 Gaudia nequiquam uera bypocritæ petit.
 Ergo age ne times minitorq; uerba tyranni
 Cumq; mox omnis gloria sterces erit.



Fig. 26. « Imagines mortis ... », Braşov, 1557. La Mort et l'élégante.

LVCAE XII



Ceste nuit la Mort te prendra,
Et demain seras enchaîné.
Mais dy moy, fol, a qui uendra
Le bien que tu as amassé?

F ħ

677

Fig. 27. « Les Simulachres ... », Lyon, 1538. La Mort et l'usurier.

Quitisollicitum in longos prospectis annos,
Angusto jūlo pectora caeca quies.
Hæc te nocte uocant (dumjæ meliore tumescis)
Et repetunt autumnatâ suprematiam.
Quam tam perfruides: perfrui nescisque reponis,
Quam nunc insignificans bæres habebis opes!
Non tunc deficiente tecum ista gloria, mermes
Serpenteisq. niter putre cadaver eris.
Nescitur nuncius tamida cadaverum alio,
Sic terram nudum mox subit omnia tumo.



Fig. 28. « Imagines mortis ... », Braşov, 1557. La Mort et l'usurier.

Me & te sola mors scpa
rabit.

R V T H. I



Amour qui unyz nous faict uiure,
En soy noz cueurs preparera,
Qui long temps ne nous pourra suyure,
Car la Mort nous separera.

684

Fig. 29. « Les Simulachres ... », Lyon, 1538. La Mort et les amoureux.

Non nos, crede mihi, quicquam disjunget amantes,
Quam mors qua subito perdere quæq; potest,
O quam terribilis, quam mesta memoria leti est,
Illi qui blandi lufitat inter opes:
Et mollem ducit tranquilla per otia uitam,
Fortiæ, in uergeto corpore membra gerit.
Multos, dum luxum fugitiuaq; gaudia captant,
Perque uoluptates delitiusq; ruunt:
Ex improviso rapidi uolentia fcti
Ad stygii flammis tartaræque ima trahit.



Fig. 30. « Imagines mortis, ... », Braşov, 1557. La Mort et les amoureux.



Puluis & umbra sumus, hominib; potetia tanquã
Perbreuis æstui gloria floris abit.
Cacag; nimbri fræ ueluti uestigia nubis,
Vita per obscurum sic quoque transiit iter.
Vermis & putris quid terra cinisq; superbit
Quid fastu demens luxuriante tumet
Cernis per præcepta fugitiua ut uoluitur undat
Esto memor Vitam sic properare tuam.
O uitam sapient homines, noctuq; diuque
Versarent animis ultima quæque suis.



Fig. 31. « Imagines mortis... », Braşov, 1557. La Mort en méditation.

sûre : il s'agit de la déjà mentionnée « Mort en méditation » (« Mors meditans », fig. 31).

Quelques années, seulement, avant la parution du livre de Valentin Wagner, cette même scène était ciselée, en 1552, avec légende latine et grecque, sur le revers de deux médailles d'Augsbourg dont l'avvers présentait l'effigie d'Adolphe Occo III, médecin et numismate humaniste⁵⁵. Chaque fois — ainsi que dans une médaille similaire, ultérieure de peu (1564) — un squelette est représenté devant une horloge-clepsydre (fig. 32) — le signe bien connu du passage inexorable du temps — qui se trouve sur un socle, tout juste comme dans la gravure des « Imagines mortis » de Wagner où le funèbre personnage médite devant un sarcophage ouvert flanqué par la même horloge, une cierge et un vase aux fleurs rappelant vaguement les éléments de paysage à peine esquissés dans les médailles augsbourgeoises. A ce qu'il paraît, sur ces dernières, le thème « Mors meditans » venait d'ailleurs, c'est-à-dire de la gravure de livre de l'époque,



Fig. 32. Augsbourg, 1552 et 1564. Médailles d'Adolphe Occo III.

cette même représentation du squelette méditant étant retrouvée parmi les planches anatomiques qu'illustraient l'ouvrage célèbre, monumental, d'André Vésale (Andreas Vesalius), le savant bruxellois devenu médecin de Charles Quint, celui qui pratiqua à Padoue les premières dissections qu'apportèrent célébrité, une fois de plus, à cette fameuse cité universitaire : il s'agit du volume imprimé à Bâle en 1543 — quelques années, donc, avant la frappe des médailles d'Augsbourg — sous le titre « De humani corporis fabrica libri septem », dont la place dans l'histoire de la civilisation européenne fut rapprochée, parfois, à celle de l'œuvre con-

temporaine de Copernic⁵⁶. Les gravures sur bois de ce livre sont dues, on le suppose, à l'élève flamand de Titien, Jan Stevensz van Calcar ou Calcker⁵⁷ ; une parmi elles avec valeur anatomique et de « memento mori » à la fois — on est à l'époque même où Shakespeare mettait un prince de Danemark à méditer devant un crâne —, représente justement un tel squelette devant un socle en pierre⁵⁸ (une image similaire illustre, toujours en 1543 et toujours à Bâle, l'ouvrage du même Vésale, « Epitome ») (fig. 33)⁵⁹. Le « squelette vésalien » (« denkenden Skelett », « animated Skeleton ») — avec connotations luthériennes évidentes quant à l'interprétation de la mort — sera retrouvé, neuf ans après, sur les médailles sud-allemandes d'un autre médecin humaniste qui aura pu rencontrer le célèbre fondateur de l'anatomie moderne de passage, maintes fois, à Augsbourg. Il faudrait ajouter tout de suite qu'au même XVI^e siècle des images similaires apparaissent dans des compositions compliquées, maniéristes presque, tel, avant 1596, dans une sculpture en bois d'ébène qui se trouve dans les collections, si riches en « curiosités », du château d'Ambras en Tyrol⁶⁰.

Lorsque, comme une suggestion venue de l'art allemand de la médaille ou bien de l'art helvète-flamand du livre de cette même époque, la « Mors meditantans » est retrouvée aux confins orientaux du monde réformé, en 1557 à Braşov, dans le livre de Wagner — ici la clepsydre rappelle les médailles d'Occo, tandis que le crâne sur le socle, de la gravure du livre de Vésale, apparaît, dans le livre de Wagner, représenté sur un côté du sarcophage —, il est sûr et certain que nous voici devant un exemplaire voyage continental d'un motif plastique, littéraire et scientifique, hautement illustratif pour les découvertes, les curiosités et les angoisses de la Renaissance.

Sous le signe d'une Mort dont les armoiries (fig. 34—35) furent représentées comme dans les anciennes « Danses macabres », toutes ces images, variantes d'un prototype plastique déjà célèbre en 1557 dans toute l'Europe occidentale et centrale, contaminée ou bien gagnée à la Réforme — prototype qu'on a ingénieusement simplifié dans

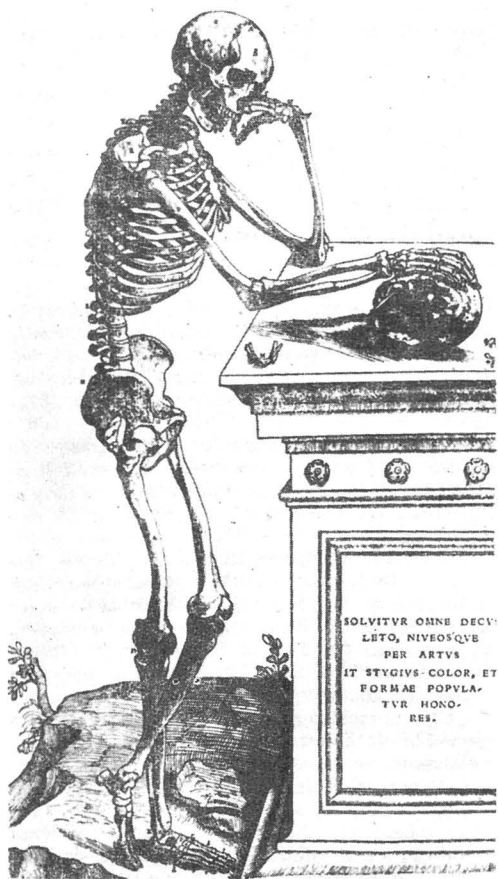


Fig. 33. André Vésale, « Epitome », Bâle, 1543. Le squelette.

un milieu culturel provincial—, sont devenues des interprétations « populaires » presque, pittoresques, prisées par un monde de frontière, « marginal ». Elles répondaient à l'atmosphère d'une civilisation en profond changement et crise fertile de conscience, d'où la nouveauté jaillira bientôt. Elles appartenaient à un monde où la Mort était omniprésente dans la mentalité, dans les écrits du temps, dans les milieux protestants et catholiques, dans celui orthodoxe également où ses paroles résonnaient, avec une tonalité très moderne, dans ce prologue roumain à une tragédie italo-crétoise, l'« Erofilii », dû au métropolitain moldave Dosithée vers la fin du siècle suivant, le XVII^e.



Résumons donc. Occupant, à juste titre, une place éminente dans l'histoire européenne de la tolérance con-

Memorare nouissima, &
in aeternum non peccabis.

ECCLE. VII



Si tu ueulx uivre sans peché
Voy ceste image a tous propos,
Et point ne seras empesché,
Quand tu t'en iras a repos.

Fig. 34. « Les Simulachres ... », Lyon, 1538. Armoiries de la Mort.



En ego diuitijs olim praesignis Er' armis,
Nunc subito casu fractus ad ima sitior.
Elicu quid tandem uentosa superbia nobis
Prospuit, aut luxu exultans amor?
Ex nihilo miserum mortalis nasceris orbem,
Et rursus ueluti labilis unda peris.
Atq. uia tartareum subito descensu ad orcum,
Præcipiti nudus abripereq. die.
Non tant laxurians letis splendebis eburno,
Sed male uermigero pulvis e tellure eris.



Fig. 35. « Imagines mortis ... », Braşov, 1557, Armoiries de la Mort.

fessionnelle et des vertus humanistes l'accompagnant, la Transylvanie de l'époque de la Réforme, par ses monuments les plus représentatifs — architectures résidentielles, livres illustrés, sculptures funéraires —, par le patronage artistique des princes protestants cultivés et des riches habitants des villes qui jouèrent un rôle de tout pre-

mier ordre dans l'histoire du pays, témoigna de ses horizons de civilisation toujours ouverts, de ses synchronies — aux bords de l'orthodoxie postbyzantine et à la frontière de l'Islam — avec tout ce que représentait changement spirituel profond à l'autre bout du continent, là où l'Europe moderne prenait forme et âme.

Notes

¹ Une version fort abrégée de cette étude, avec pas mal de fautes d'impression et sans aucune illustration, fut publiée — à la suite du colloque international *Art et Réforme* (Eisenach, septembre, 1982) —, sous le titre *Art princier et art patricien en Transylvanie au temps de la Réforme*, dans le volume collectif *Von der Macht der Bilder*, Leipzig, 1983, pp. 383—395.

² E. Roth, *Die Reformation in Siebenbürgen. Ihr Verhältnis zu Wittenberg und der Schweiz*, I—II, Cologne-Graz, 1962.

³ F. Pall, *Fragen der Renaissance und der Reformation in der Geschichte Rumäniens*, dans *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 2, 1966, pp. 5—27.

⁴ A. Jobert, *De Luther à Mohila. La Pologne dans la crise de la chrétienté. 1517—1648*, Paris, 1974, p. 125, p. 223; *Socialism and its Role in the Culture of XVIII to XVIIIth centuries*, ed. L. Szezucki, Z. Ognowski, J. Tazbir, Varsovie-Lodz, 1983.

⁵ L. Binder, *Grundlagen und Formen der Toleranz in Siebenbürgen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Cologne-Vienne, 1976; C. Alzati, *Terra romana tra Oriente e Occidente. Chiese ed etnie nel tardo 500*, Milan, 1981—1982, pp. 15—56.

⁶ F. Pall, *Über die sozialen und religiösen Auseinandersetzungen in Klausenburg (Cluj) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ihre polnisch-ungarischen Beziehungen*, dans *La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. Renaissance und Reformation in Polen und in Ungarn (1450—1650)*, Budapest, 1963, pp. 313—328.

⁷ *Călători străini despre țările române*, II, Bucarest, 1970, p. 362.

⁸ G. Bascapè, *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI. Note e documenti*, Rome, 1931.

⁹ T. Kardos, *Zentralisierung und Humanismus im Ungarn des 15. und 16. Jahrhunderts*, dans *La Renaissance et la Réformation ...*, p. 411.

¹⁰ J'ai consulté une édition ultérieure : Johannes Sambucus, *Antonii Bonfinii. Rerum Ungaricarum Decades Quatuor cum Dimidia. Quarum Res priores, ante annos XX, Martini Brenneri Bistriciensis industria editae ...*, Bâle, 1568. Voir aussi D. Năgler, *Catalogul Transilvanicelor. vol. I (sec. XVI—XVII)*, Sibiu, 1974, n° 81, p. 39.

¹¹ Antonius Bonfini, *Historia inelyti Matthiae Hungadis. regis Hungariae augustissimi*, Cluj, 1565. Voir aussi D. Năgler, *op. cit.*, n° 63, p. 33.

¹² A. Pirnât, *Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570 er. Jahren*, Budapest, 1961, pp. 34—37; idem, *Der antitrinitarische Humanist Johann Sommer und seine Tätigkeit in Klausenburg*, dans *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*, éd. J. Irmscher, II, Berlin, 1962, pp. 54—55.

¹³ Voir à ce propos les réflexions du jésuite Antonio Possevino (*Călători ...* p. 574).

¹⁴ A. Jobert, *op. cit.*, p. 155 et suivantes; L. Szezucki, *Polish and Transylvanian Unitarianism in the Second Half of the 16th Century*, dans *Antitrinitarianism in the Second Half of the 16th Century*, éd. R. Dán, A. Pirnât, Budapest-Leyde, 1982, pp. 231—241.

¹⁵ K. Zach, *Humanismus und Renaissance in Siebenbürgen. Über ihre Voraussetzungen und Wege der Entfaltung in einer Randzone (15./16. Jahrhundert)*, dans *Ungarn-Jahrbuch*, 10, 1979, p. 183.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Imprimeur et libraire. il activa à Vienne, Debrecen et Oradea avant d'être appelé par Jean Sigismond à Alba Iulia. Les lettres et le décor employés par lui se situaient à un niveau européen. Son successeur fut Rudolf Hoffhalter (E. Pavel, *Meșteri tipografi bălgrădeni între 1567—1702*, dans *Apulum*, XVII, 1979, p. 299).

¹⁸ Ce livre se trouve, à ma connaissance, dans quelques bibliothèques roumaines et étrangères. Il a été signalé, en deux exemplaires — que j'ai examinés — dans la collection du Musée Brukenthal de Sibiu (D. Năgler, *op. cit.*, n° 68 et n° 69, p. 35), l'année même où Ambroise Jobert considérait l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Paris (D²1691) « probablement unique au monde » (*op. cit.*, p. 434). Pour sa diffusion dans différentes collections européennes — en Hollande, Autriche, Pologne, Suisse, Hongrie, Angleterre, Allemagne, Suède, France et Roumanie (à Sibiu, Cluj et Tirgu Mures) —, voir *Régi Magyarországy Nyomtatványok 1473—1600. Res litteraria Hungariae vetus operum impressorum 1473—1600*, Budapest, 1971, n° 254, pp. 275—277 sous l'année 1568; cf. Soltész Zoltánné, *A Magyarországy Könyvdizitése a XVI. században*, Budapest, 1961, p. 87, pl. XI/1—6.

¹⁹ A. Jobert, *op. cit.*, p. 165.

²⁰ *Ibidem*, pp. 127—130; cf. St. Kol, *L'influence de Michel Servet sur le mouvement antitrinitarien en Pologne et en Transylvanie*, dans *Autour de Michel Servet et de Sébastien Castellion*, éd. B. Becker, Haarlem, 1953, p. 98.

²¹ Ceux-là ont collaboré à une « Refutatio scripti Georgii Maioris » publiée à Cluj, dans l'imprimerie de Gaspar Heltai, en 1569, commentée plus loin. Pour eux voir H. Fodor, *Ferenc Dávid, der Apostel der religiösen Duldung*, dans *Archiv für Kulturgeschichte*, 1, 1954, pp. 18—29 et D. Caccamo, *Erelici italiani in Moravia, Polonia, Transilvania (1558—1611). Studi e documenti*, Florence-Chicago, 1970, pp. 22—24.

²² A. M. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, dans *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, éd. D. Wuttke, C. G. Heise, Bade, 1979, pp. 199—304. Voir aussi G. Schüssler, *Studien zur Ikonographie des Antichrist*, München, 1975.

²³ D. Năgler, *op. cit.*, n° 83, p. 40. Le titre exact de cet ouvrage, que j'ai eu le loisir d'étudier dans

la collection du Musée Brukenthal de Sibiu, est le suivant : « Refutatio scripti Georgii Maioris in quo Deum Trinum in personis et usum in Essentia Unicum deinde eius Filium in Persona et duplicem in naturis ex lacunis Antichristi probare conatus est ».

²⁴ Tel fut le cas de Pietro Busto de Brescia, un musicien qui savait — vers 1595 — que l'on y trouvait des « antiques » roumaines, statues et médailles (*Călători* ..., III, Bucarest, 1971, p. 438). Un goût similaire n'était pas tout à fait inconnu, paraît-il, en Valachie, au XVI^e siècle toujours, si l'on juge d'après les sceaux nobiliaires du chrysobulle du prince Vlad le Jeune octroyé à la ville de Braşov (1511), représentés par des gemmes antiques figurant Hermès avec Dionysos enfant, Athènes, Asclépios peut-être (A. Sacerdoţeanu, *Hrisovul cu sigilii multiple al lui Vlăduţ vodă către braşovenii*, dans *Revista muzeelor*, 4, 1971, pp. 329 — 332) ou bien d'après la découverte de bagues serties de gemmes représentant d'autres divinités antiques (à Retevoieşti, par exemple); de tels « Gemmensiegel », présents en Transylvanie aux XIV^e — XV^e siècles, se trouvaient, isolés, en Valachie à la fin du XIV^e siècle, si l'on pense à la bague de Nan Udobă trouvée à Curtea de Argeş, avec une gemme portant l'image d'Asclépios toujours et celle de Hygieia, et en Moldavie au XV^e siècle, ainsi que l'indique l'anneau sigillaire en or ayant appartenu au logothète Toma, avec gemme d'agate et l'image d'Héraclès : C. Razachievi, *Cel mai vech sigiliu inelar (matrice) de dregător moldovean (sec. XV), păstrat în Polonia*, dans *Revista muzeelor*, 3, 1984, pp. 340 — 347. Quant aux monuments de sculpture antique qui auraient pu stimuler la fantaisie du graveur du XVI^e siècle d'Alba Iulia pour l'image de divinité tricéphale, un exemple que je pourrais invoquer est celui d'une « Hecate Triformis » se trouvant dans les collections du Musée Brukenthal de Sibiu, avant 1823 encore (n° inv. 3444). Cette sculpture romaine provient d'Apulum même (d'après autres opinions, d'Ocna Muresului). La photo de cette pièce et l'information la concernant m'ont été aimablement fournies par M. Andrei Kertesz.

²⁵ Les scènes de la « Vie de Maximilien I^{er} », les sièges de Wolfenbüttel et d'Ingolstadt sont parmi ces images, stéréotypes presque : *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, éd. G. Hirth, II, Leipzig-Münich, 1883, n°s 613, 869 — 875, 884, 886 — 893, 961 — 976.

²⁶ Ces « gisants » ne se sont pas conservés dans leur état initial ; il est probable que leur destruction a été due soit aux luttes confessionnelles du XVI^e siècle lorsque, à l'instigation de Blandrata, en 1565, les réformés ont saccagé la cathédrale (*Călători* ..., II, p. 344), soit, un siècle plus tard, à l'invasion turque de 1658 lorsque — c'est le chroniqueur saxon Georg Kraus qui le raconte — les tombeaux royaux et princiers furent dévastés (*Cronica Transilvaniei. 1608 — 1665*, éd. G. Duzinchievici, E. Reus-Mirza, Bucarest, 1965, p. 270).

²⁷ Pour ces reliefs — la première œuvre de la Renaissance dans la sculpture transylvaine —, les différentes attributions chez J. Balogh, *Az erdélyi renaissance I. 1460 — 1541*, Cluj, 1945, p. 376 et V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucarest, 1959, p. 739 (le même auteur dans *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 419).

²⁸ J. Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland*, New York, 1976, p. 50, fig. 155,

²⁹ *Ibidem*, p. 50, fig. 152.

³⁰ *Ibidem*, p. 50, fig. 154.

³¹ *Ibidem*, p. 50, fig. 156.

³² La plus importante, jusqu'à présent, reste celle de Gh. Sebestyén, V. Sebestyén, *Arhitectura Renasterii în Transilvania*, Bucarest, 1963.

³³ Le Français Pierre Lescalopier, visitant la résidence princière d'Alba Iulia lors de l'été 1574, peu de temps, donc, après la mort de Jean II Sigismond, pouvait voir la tente de campagne de ce dernier, ayant l'aspect d'un château : les murs en toile avaient des créneaux et laissaient l'impression d'une œuvre en maçonnerie, il y avaient deux grandes portes et, à l'intérieur, des pavillons et garde-robes, des chambres pour écuyers et domestiques (*Călători* ... p. 439).

³⁴ Gh. Măndrescu, *Activitatea lui Petrus Italus de Lugano*, dans *Arta Musei Napocensis*, XVI, 1979, p. 233.

³⁵ J. Białostocki, *op. cit.*, p. 82.

³⁶ Gh. Măndrescu, *op. cit.*, p. 232.

³⁷ Gh. Sebestyén, V. Sebestyén, *op. cit.*, p. 110.

³⁸ E. Benz, *Willenberg und Byzanz. Zur Begegnung und Auseinandersetzung der Reformation und der östlich-orthodoxen Kirche*, Marburg, 1949, p. 74 ; G. Gündisch, *O contribuţie la biografia umanistului braşovean Valentin Wagner (1510 — 1557)*, dans *Studii*, 2, 1958, p. 119.

³⁹ D. Năgler, *op. cit.*, n° 27, p. 22 ; n° 35, p. 25. Pour sa place dans d'histoire de la Réforme : K. Reinert, *Das kronstädter Magisters Valentin Wagner Willenberger Studium*, dans *Archiv für Reformationsgeschichte*, 1 — 2, 1968, p. 25 — 41.

⁴⁰ J'ai étudié l'exemplaire qui se trouve dans la Bibliothèque Documentaire de l'Eglise Noire de Braşov — voir *Tipărituri româneşti (1539 — 1750) existente la Braşov. Catalog*, Braşov, 1980, n° 33, p. 20 — où l'ouvrage fait partie d'un colligatum. Pour ce livre de Wagner — qui existe encore, à ma connaissance, à Sighişoara et à Budapest — voir aussi *Régi Magyarországy* ..., n° 142, pp. 184 — 185 ; cf. Soltész Zoltán, *op. cit.*, p. 36, pl. III/3 — 4 et les contributions plus anciennes de Fr. Teutsch (*Ein sächsischen Tottentanz*, dans *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 4, 1880, pp. 37 — 38), K. K. Klein (*Valentin Wagners Ausgabe der Tottentanzbilder Holbeins*, dans *Korrespondenzblatt* ..., 1 — 2, 1930, pp. 21 — 22) et, surtout, H. Schuller (*Valentin Wagner als didaktischer Dichter*, dans *Siebenbürgische Vierteljahrschrift* 4, 1934, pp. 270 — 289).

⁴¹ L. A. Demény, *Xilografurile lui Filip Moldoveanul*, dans *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Seria artă plastică*, 2, 1969, pp. 229 — 241.

⁴² H. W. Janson, *A « Memento Mori » among Early Italian Prints*, dans *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939 — 1940, pp. 243 — 248.

⁴³ R. Chartier, *Les arts de mourir. 1450 — 1600*, dans *Annales*, 1, 1976, pp. 51 — 75. Pour leur succès européen : A. Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, 1952, pp. 49 — 50 ; Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1975, p. 35, p. 38 et suivantes, p. 46 et suivantes, p. 83 ; P. Chaunu, *La mort à Paris. XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1978 p. 275 et suivantes.

⁴⁴ H. Rosenfeld, *Der Totentanz als europäisches Phänomen*, dans *Archiv für Kulturgeschichte*, 1, 1966, p. 54 et suivantes.

⁴⁵ *Kulturgeschichtliches* ..., II, n°s 650 — 690. Pour ses éditions successives : R. Chartier, *op. cit.*, pp. 59 —

— 60. Les xylographies — aussi bien que les dessins de Holbein — ont reçu aussi une interprétation sociale liée à la guerre paysanne allemande de 1524—1525 (K. H. Klingenburg, *Holbeins « Bilder der Todes » in ihrem Bezug zur frühbürgerlichen Revolution*, dans *Bildende Kunst*, 3, 1975, pp. 142—146).

⁴⁶ H. Schuller, *op. cit.*, p. 276. Dans la dizaine d'années écoulée entre l'édition lyonnaise d'Ömler et celle de Wagner à Braşov, la première a connu plusieurs rééditions dans le monde allemand. Les images — dont la source commune furent celles, plus anciennes, de Lützelburger — restant absolument identiques. Ainsi les rééditions de Cologne (« apud haeredes Arnoldi Birckmani »), de 1555 et 1557 — celle dernière contemporaine, donc, à celle de Braşov —, que j'ai consulté à Paris, à la Bibliothèque Nationale (Réf. D. 38288, Réf. D. 80089). Parmi les 53 images des éditions successives d'après Georgius Aemilius, le livre de Braşov a adapté — d'une façon identique, très proche ou bien assez différente — 15 images (n^{os} 1, 3—4, 25, 27—29, 31, 33—36, 39, 52—53) et notamment : la Création, l'Expulsion du Paradis, Adam labourant la terre, la Mort au visage de vieille femme, la Mort et le savant, la Mort et le riche, la Mort et l'usurier, la Mort et le chevalier, la Mort et l'élégante, la Mort et les amoureux, la Mort et la jeune fille, la Mort et l'enfant, le Jugement Dernier et les « armoiries de la Mort » flanquée par un homme et une femme.

⁴⁷ J. Bielz, *Die Graphik in Siebenbürgen*, Sibiu, 1947, p. 8.

⁴⁸ P. Binder, A. Hultmann, *Laurentius Fronius, ein kronstädter Buchdrucker, Holzschnittmeister und Maler des 16. Jahrhunderts*, dans *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1, 1971, p. 42.

⁴⁹ J. Bielz, *op. cit.*, p. 10 ; V. Jugăreanu, *Jacobus Lucius Transilvanus, tipograf şi gravor (1530—1597)*, dans *Studii şi cercetări de bibliologie*, XII, 1972, pp. 75—83. J'ajouterai qu'une spécialiste en livre ancien, Mme Marianne Siegmund de Braşov, a présenté à la V^e session scientifique dédiée aux valeurs bibliophiles (Tirgoviste, le 21 mai 1983) son hypothèse concernant la réalisation des xylographies du livre de Wagner par Jacobus Lucius « Coronae Transylvanus », en parlant de ce qu'elle a considéré comme étant les initiales du graveur dans deux images (« la Mort et l'enfant », « La Mort et le riche »). Malheureusement, ni le monogramme — très connu, d'ailleurs — du graveur, ni l'extrême modestie de la rédaction de ces initiales présumées ne correspondent guère à ce que l'on sait de l'œuvre de cet artiste, originaire de Braşov mais toujours actif en dehors de sa ville natale, en Transylvanie ou bien en Allemagne. Également, le décalage considérable que l'auteur propose entre le moment de la gravure (vers 1554?) et celui de l'imprimerie du livre (1557) ne peut être retenu si l'on tient compte de la visible concomitance des deux

actions, celle du graveur et celle de l'imprimeur.

⁵⁰ T. Tarangul, *Un portret de Jacobus Lucius Transilvanus in colecția Muzeului Brukenthal* dans *Revista Muzeelor*, 2, 1969, pp. 185—186 ; cf. *Muzeul Brukenthal. Sibiu. Galeria de artă*. Bucarest, 1982, pp. 38—39 (texte rédigé par M. Al. Avram qui m'a aimablement renseigné sur cette pièce). Ce portrait attribué à Cranach — et plus tard à Jacobus Lucius —, réalisé une année après la mort du modèle en 1560, n'apparaît pas parmi ceux, nombreux, enregistrés par Sibylle Harsen (*Bildnisse Philipp Melanchlons*, dans *Philipp Melanchlon. Humanist. Reformator. Praeceptor Germaniae*, Berlin, 1963, pp. 270—287) dus à Dürer, à Hans Holbein le Jeune, à Heinrich Aldegrever, aux deux Lucas Cranach, le Vieux et le Jeune. Une xylographie de ce dernier, de la meilleure qualité et datée 1560, avec le signe distinctif de l'artiste, en fait son blason « bourgeois » hérité de son père — le dragon volant aux ailes de chauve-souris —, est très proche de l'image, provenant d'un livre allemand, qui se trouve au Musée Brukenthal (J. Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig, 1955, pp. 61—62, fig. 8 ; W. Schade, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresde, 1974, pl. 227). Après février 1558 Lucas Cranach le Jeune peignait un portrait de Melanchthon, tandis qu'en 1565 il allait reprendre l'image de l'humaniste — à côté de celle de Luther — dans la peinture de l'épithaphe de Joachim von Anhalt.

⁵¹ V. Căliman, *Coperta de carte şi legături braşoveni*, dans *Cumidava*, VIII, 1974—1975, pp. 209—210. Pour les ornements des reliures allemandes de l'époque de la Réforme, voir aussi K. von Rabenau, *Reformation und Humanismus im Spiegel der Willenberger Bucheinbände des 16. Jahrhunderts*, dans *Von der Macht ...*, pp. 319—328.

⁵² S. Harsen, *op. cit.*, p. 274, pl. III/1.

⁵³ Voir, à ce sens, H. Schuller, *op. cit.*, pp. 279—281. Quant aux inversions d'images en différentes branches des arts visuels, voir les observations faites jadis par Heinrich Wölfflin dans ses *Über das Rechts und Links im Bilde* et *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons* (dans *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle, 1941, pp. 82—90, pp. 90—96).

⁵⁴ H. Schuller, *op. cit.*, p. 285.

⁵⁵ H. Wischermann, *Mors Meditans. Ein Beitrag zu drei Medaillen auf den Augsburger Arzt Adolph Occo III*, dans *Archiv für Kulturgeschichte*, 2, 1976, pp. 432—443.

⁵⁶ G. Canguilhem, *L'homme (de Vésale) dans le monde (de Copernic)*, dans *Panorama des sciences humaines*, éd. D. Hollier, Paris, 1973, pp. 23—24.

⁵⁷ *Ars medica*, Philadelphie, 1985, pp. 159—161 ; H. Wischermann, *op. cit.*, p. 434.

⁵⁸ *Ibidem*, pl. II, fig. 4.

⁵⁹ *Ibidem*, pl. IV, fig. 6.

⁶⁰ *Ibidem*, pl. VII, fig. 10.

Wenn des ausgehende 19. Jahrhundert das Ende der Stilarchitektur bedeutet, so ist Otto Wagner, Begründer der Wiener Schule und Autor der als „Moderne Architektur“ bekannten Doktrin, eine jener massgeblichen Figuren, die dem grundlegenden Erneuerungsprozess jener Zeit zum Durchbruch verholfen haben. Sein Schaffen hat sich nicht nur zu Lebzeiten konstanter Aufmerksamkeit erfreut. Auch die neuere Forschung versucht ein nach Möglichkeit lückenloses Bild seines Wirkens zu liefern¹, was angesichts seiner enormen Produktivität selbst „...unter Berücksichtigung aller historischer Information...“² kein leichtes Unterfangen ist. Allein in Wien soll die Zahl der unbekannten Objekte noch beträchtlich sein.³ Und doch ist die Entdeckung eines Wagnerbaues auf dem Gebiete Rumäniens eine Überraschung. Dass eines seiner Werke so weitab vom hauptsächlich wirkungsfeld des Architekten liegen könnte, ist nämlich von seinen Biographen⁴ ebenso wenig wie von der einheimischen Fachwelt⁵ vermutet worden.

Trotzdem ist das Wohnhaus in Sibiu/Hermannstadt schon zweimal, soviel sich bisher feststellen lassen konnte, als Otto Wagner-Bau bezeichnet worden — auf lokaler Ebene und ohne besonderes Aufsehen zu erregen. Die erste Nachricht stammt aus dem Jahre 1904 und ist der damals im Ort erscheinenden Tageszeitung zu entnehmen. In einem Architektur-Aufsatz⁶, (der jedoch nicht dem Wagnerbau gewidmet ist) führt der Rezensent ganz beiläufig in einer Fussnote auch „*Baurat Otto Wagner, die Wiener Stadtbahn, bei uns das Haus eines unserer Kaufleute auf der Hallerwiese*“ an. Die Bestrebungen dieses Architekten dienen dem Autor zur Illustration der im Hauptteil des Textes gelieferten Charakterisierung zeitgenössischer Kunsterscheinungen. Mit bemerkenswerter Aufgeschlossenheit wird dort u.a. festgestellt, dass neuerdings „...in Wien leicht, offen, mit südlichen Allüren, sehr interessant, mit grossem Können und viel Geschmack...“ gebaut werde.

Genügt allein diese Notiz noch nicht, das Haus zu identifizieren, so lässt

EIN UNBEKANNTER OTTO WAGNER-BAU IN RUMÄNIEN

Gerhard Schuster

sich dies dank einem zweiten Hinweis, aus den 30-er Jahren mühelos tun: In einem Album das auf über hundert Fotos „*Bauliche Veränderungen in Hermannstadt in den Jahren 1932 — 1938*“⁷ dokumentiert und im Brukenthalmuseum aufbewahrt wird, sind u.a. auch zwei Fotos⁸ zu sehen, die von einer lapidaren Beschriftung ergänzt werden: „*Dr. Wachsmann Sanatorium. Projekt Arch. Otto Wagner Wien*“, und die unschwer das heutige CFR-Spital erkennen lassen. Dass in den 30-er Jahren unseres Jahrhunderts eine solche Feststellung noch weniger geeignet war, die Fachwelt zu mobilisieren, ist wohl dem mittlerweile gewandelten Zeitgeschmack zuzuschreiben. Kennzeichnend dafür stellt der Autor einer in jenen Jahren erschienenen lokalen Baugeschichte in seinem Buch fest, dass „...dem auf Jahrzehnte hinaus alles verseuchenden Jugendstil...“ auch diese Stadt ihren „...Tribut gezollt“ habe.⁹



Wie schon angedeutet, liegt der Bau in dem früher „Haller-Wiese“ genannten Teil der Stadt, einer reizvollen Gegend jenseits der mittelalterlichen Stadtmauern, die ab 1891 durch villenartige Bebauung ihren spezifischen Charakter erhalten hat.¹⁰ Eine der wichtigeren Strassenkreuzungen, jene an der

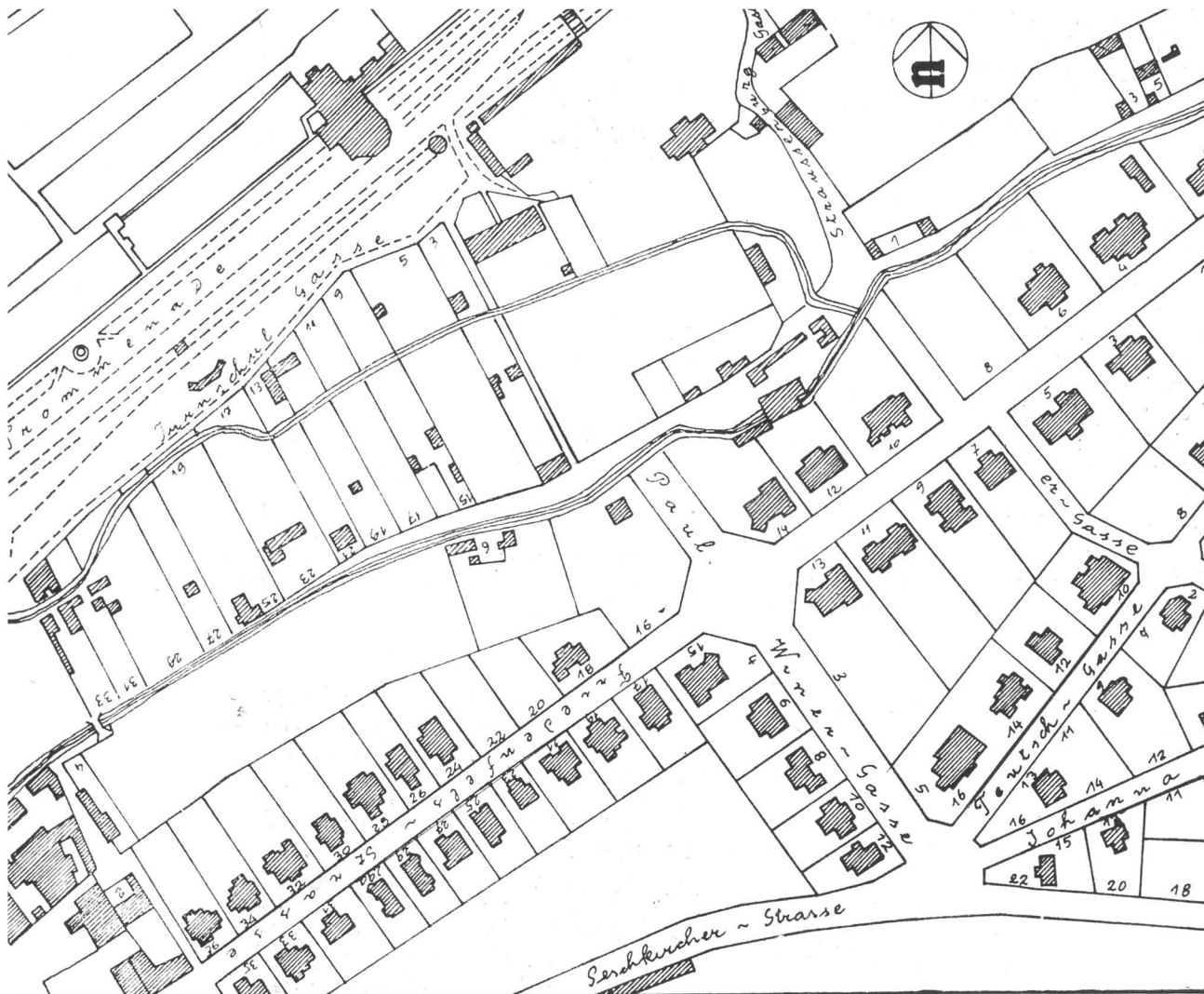


Abb. 1 Die ehemalige „Hallerwiese“. Lageplan. Auf Nr. 16 an der Kreuzung, der Wagnerbau (dunkel eingezeichnet), links oben (Grautönung) der mittelalterliche Stadtkern. (Zeichnung nach einem Stadtplan von 1911).

sich die Moscova — (frühere Friedenfelsgasse) und Independența-Strasse (frühere P. Wienergasse) schneiden, ist schon vor 1898 von 3 identischen stockhohen Häusern möbliert gewesen.¹¹ Der relativ lange Zeit freigebliebene vierte Baugrund an der Kreuzung wird 1903¹² von dem Haus Friedenfelsgasse Nr. 16 besetzt. Als Bewohner wird in den Adressbüchern jener Zeit¹³ ein gewisser Julius Misselbacher geführt. Dieser ist auch der auftraggebende Kaufmann, Spross einer alten Handelsfamilie und Besitzer eines Verkaufsladens in der Innenstadt, auf den in erwähnter Zeitungsnotiz angespielt worden ist. Obwohl sich traditionelle Verbindungen seiner Familie zu Wien nachweisen lassen¹⁵ — ein Gros-

steil der Waren ist aus der Donau-tropole bezogen worden — und Julius Misselbacher sich selbst wieder dort aufgehalten hat¹⁵, konnten konkreten Umstände einer eventuellen Kontaktaufnahme zu Otto Wagner nicht aufgedeckt werden. In dies Kontext wird die Person Misselbachers interessant, der ausser den erderlichen finanziellen Möglichkeiten auch den nicht alltäglichen Weitblick besessen hat, sein zukünftiges Wohnhaus nicht etwa von einem der örtlichen ansässigen Baumeister¹⁶ entwerfen lassen, sondern sich an eine so prägnante Persönlichkeit wie Wagner wenden, und das noch zu einem Zeitpunkt, da dieser mit Aufträgen, Wettbewerbsbeteiligungen und Ehren-

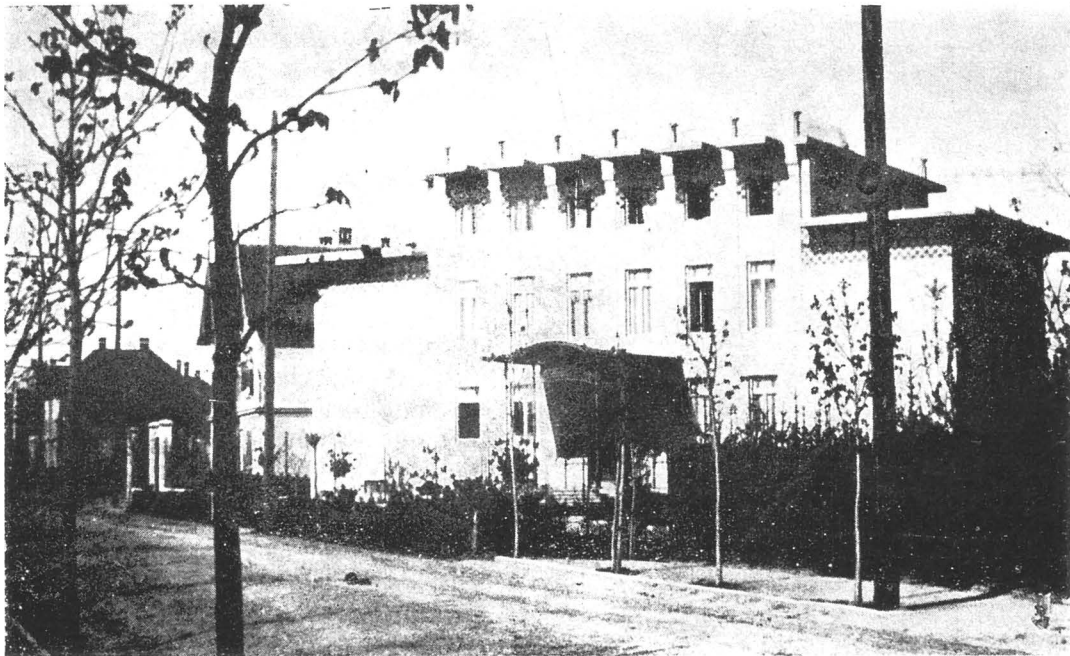


Abb. 2 Die Villa in ihrem ursprünglichen Zustand (nach 1903, bis in die 30-er Jahre; Foto um 1909).

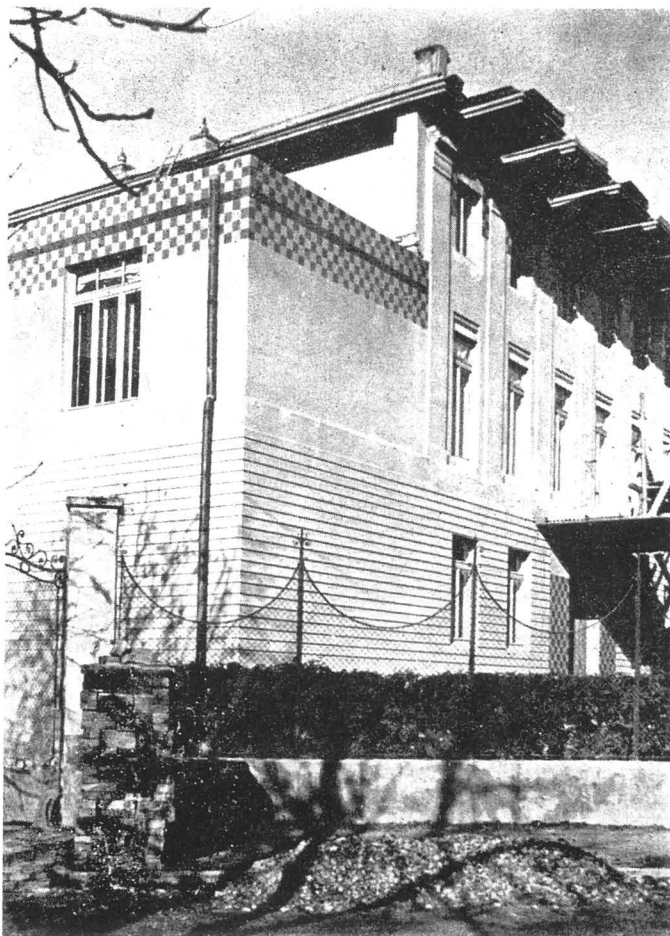


Abb. 3 Das Gebäude während der Umbauarbeiten in den 30-er Jahren. Das ausladende Gesims über den Seitenteil ist bereits abgebrochen, das Schachbrettornament noch vorhanden.

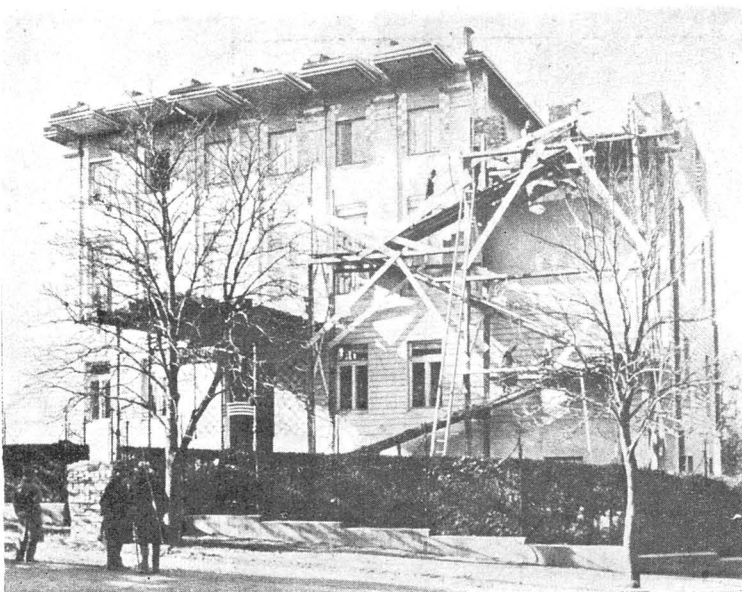


Abb. 4 Aspekt während des Umbaus in den 30-er Jahren. Über dem rechten Seitenteil wurde eine Mauer aufgezogen.

tern vollauf ausgelastet war.¹⁷ Wer hat ihm aber den Zugang zu Wagner vermittelt? Diese Frage wird in Zukunft noch zu klären sein; auch konnten die Originalzeichnungen, die aus Wagners Atelier stammen müssten, trotz eingehender Bemühungen nicht aufgefunden werden.

Rückschlüsse über die ursprüngliche Volumetrie des (heute teilweise veränderten) Bauwerkes und seine Orna-

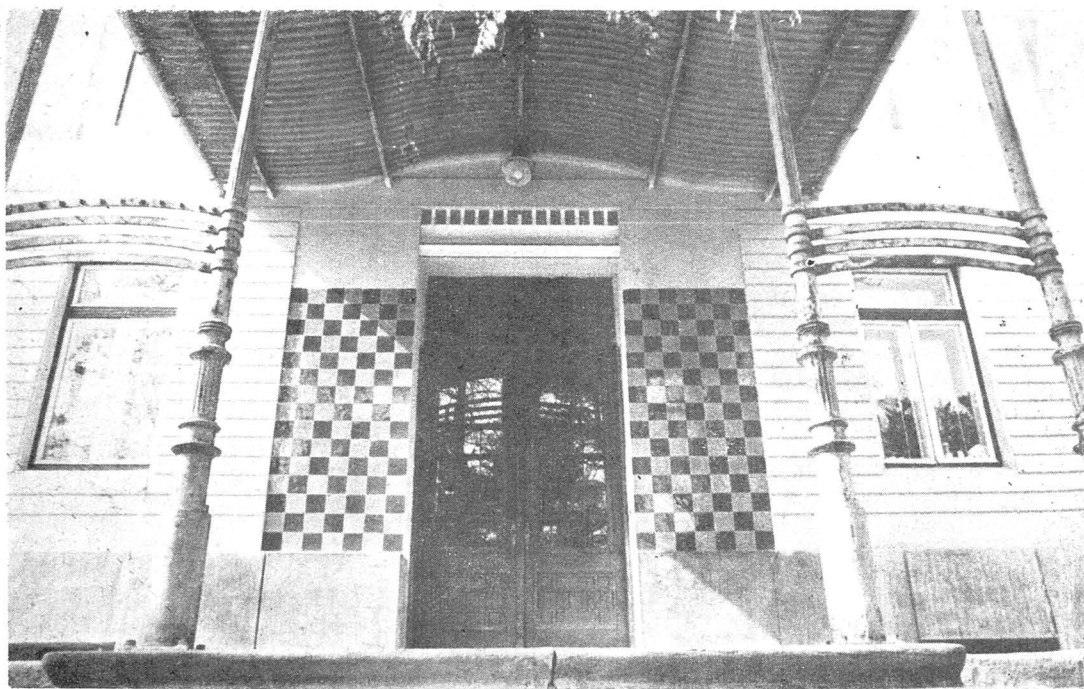
mentik lassen sich aber aufgrund folgender Unterlagen ziehen:

- eines Fotos, welches das Haus in seiner ursprünglichen Form darstellt;¹⁸
- einer Ansichtskarte, die sich in den ersten Jahren nach Fertigstellung des Baues im Umlauf befunden hat;¹⁹
- der schon erwähnten zwei Fotos aus den 30-er Jahren, die während der Umbauarbeiten entstanden sind;
- des Projekts zur Aufstockung des Hauses aus dem Jahr, 1933, das sich erhalten hat.²⁰

Kombiniert man die in diesen Dokumenten enthaltenen Informationen, so ergibt sich das recht vollständige Bild einer attraktiven Villa: ein freistehender Baukörper ist in eigenwilliger Diagonalstellung an der rechtwinkligen Kreuzung zweier Strassen plaziert. Sein Grundriss, ein Rechteck (etwa 28×13 m) weist an der gartenwärts gelegenen Längsfront einen Vorsprung von etwa 3 m auf, über dem sich ein betonter Mittelrisalit erhebt. Der kubischen Form — der Bau war mit einem Flachdach versehen — entsprechen Fassaden, die in ihrem Ganzen, aber auch im Detail dem rechten Winkel verpflichtet sind.

Der Haupteingang liegt in der Symmetrieachse der Strassenfront und ist

Abb. 5 Haupteingang in seinem ursprünglichen Zustand, auch heute noch unverändert.



von einem eisernen Vordach überspannt, dessen weiche, kurvige Linien eine überraschende Abweichung vom gradlinig-starren Kompositionsmuster bedeuten. Die filigrane, von 4 Stützen getragene Metallkonstruktion erinnert an Wagners Wiener Metro-Stationen, vor allem an die Stadtbahnhaltestelle Karlsplatz, die wie diese mit einem Wellblechdach versehen ist.²¹ Über einem durch zahlreiche horizontale Nuten als Sockelgeschoss gestalteten Parterre liegen im ersten Stock 6 schmale hohe Fensteröffnungen im zentralen Teil der Hauptfassade und symmetrisch, zu beiden Seiten zwei grosse ruhige Mauerfelder. Ein zweiter Stock mit 6 gedrungenen Fensteröffnungen erhebt sich ausschliesslich über dem Mittelfeld und ist mit dem darunterliegenden Geschoss durch 7 Pilaster optisch verbunden, so dass dieser Fassaden-ausschnitt einen betont vertikalen Charakter erhält. Ein schmales, weit-ausladendes Kranzgesims umläuft in Verlängerung des Flachdaches auf der Höhe beider Dachebenen den Baukörper. Über dem Mittelteil allerdings durchstossen die Pilaster dieses Gesims und verwandeln es in eine rhythmische Aneinanderreihung isolierter Konsolfelder. Die Baluster über der Traufenlinie sind in Fortsetzung der Pilaster angeordnet und bilden mit den zwischen ihnen liegenden Metallgittern ein dekoratives Geländer, die Bekrönung des Hauses.

Es gibt Anzeichen die darauf hinweisen, dass die rückwärtige Fassade der vorderen sehr ähnlich war, bis auf das eiserne Vordach, das über dem hier gelegenen Eingang viel bescheidener ist und demnach auch nicht von Stützen getragen wird. An den Schmalseiten setzen sich die Elemente der Längsfronten (horizontale Nuten im Erdgeschoss, Ornamentband unter dem Kranzgesims) fort²², und lassen auf diese Art einen einheitlichen Gesamteindruck entstehen. Aus glasierten Kacheln zusammengesetzte Ornamentfelder begleiten das Kranzgesims, sind entlang der Pilaster, und in zwei grösseren Flächen um den Haupteingang angeordnet; sie gehören zu Wagners typischen Sprachmitteln.

Unverständlich, ja als kompositorischer Schnitzer erscheint die Plazi-

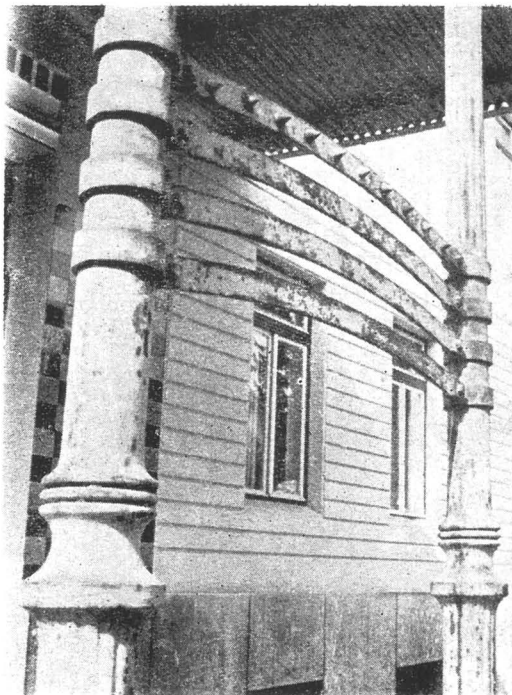


Abb. 6 Detail der Eisenkonstruktion am Haupteingang.

erung eines Pilasters in der Symmetrieachse. Er lässt dem normalen gravitationellen Empfinden widerstrebend, den



Abb. 7 Eingang in der Symmetrieachse der rückwärtigen Hausfront.

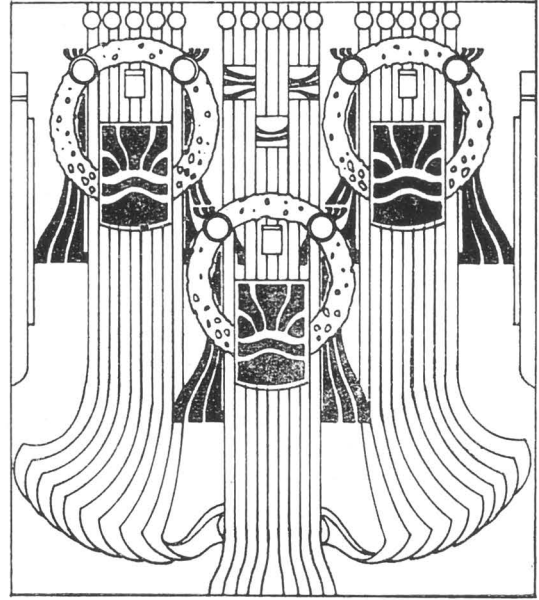
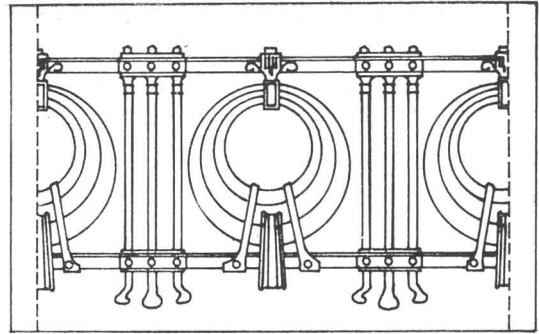
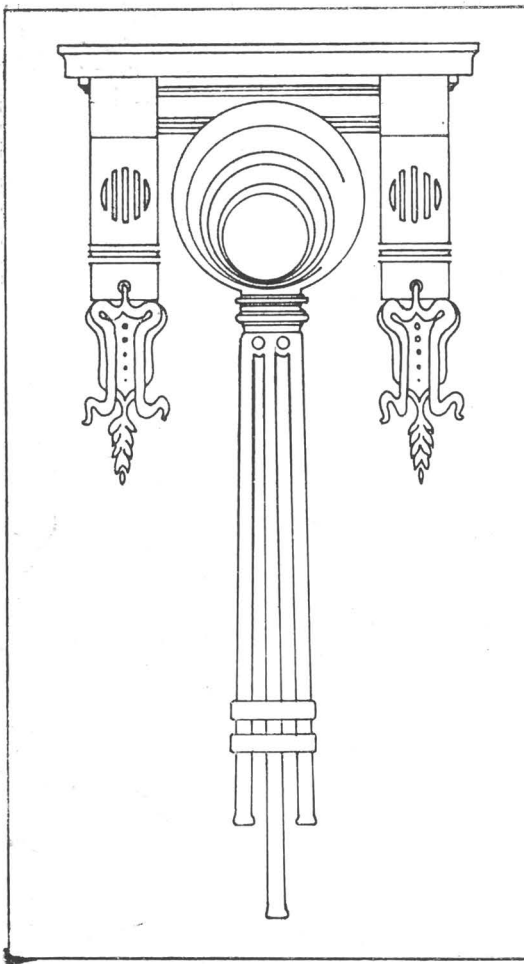


Abb. 8 Gegenüberstellung typischer Wagner-Details. Stilisiertes Kranzornament am Gitter des Donaukanals in Wien (rechts oben) und eingebaut in eine graphische Verzierung zu seiner theoretischen Schrift „Moderne Architektur“ (rechts unten). Wandornament in der Empfangshalle der Villa auf der „Hallerwiese“ (links). (Zeichnungen rechts nach „Moderne Architektur“, III. Auflage, Wien, 1902.)

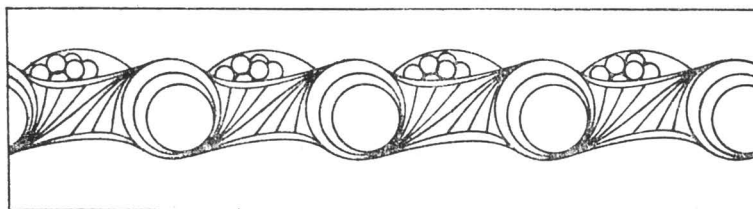
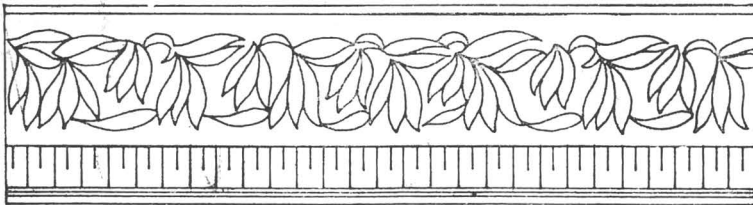


Abb. 9 Ähnlich wie im „Vestibul“ des „Miethauses an der Magdalenezeile“ (unten) zieht sich auch in der Halle der Villa in Sibiu/Hermannstadt ein Fries kurz unter dem Deckenansatz an den Wänden entlang (oben). Anders als dort, wo das florale Element vorherrscht, ist hier die geometrische Linie betont. (Zeichnung unten nach „Allgemeine Bauzeitung“ Wien, 1900.)

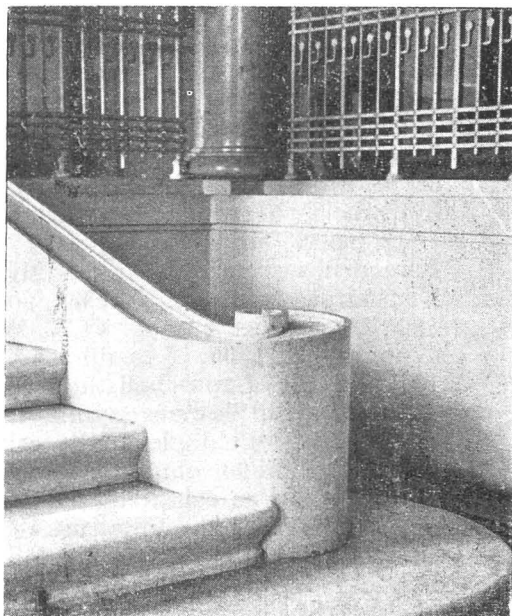


Abb. 10 Empfangshalle. Detail der Monumental-
treppe.

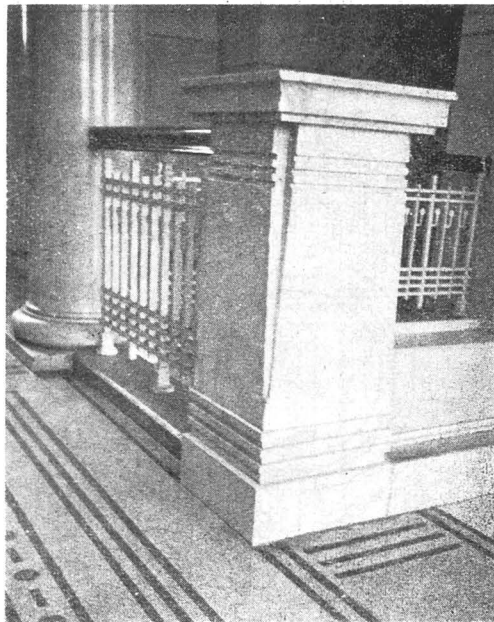


Abb. 11 Empfangshalle. Detail des Geländers.

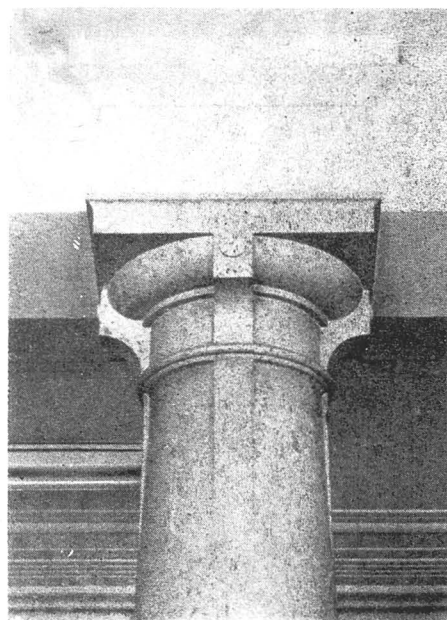
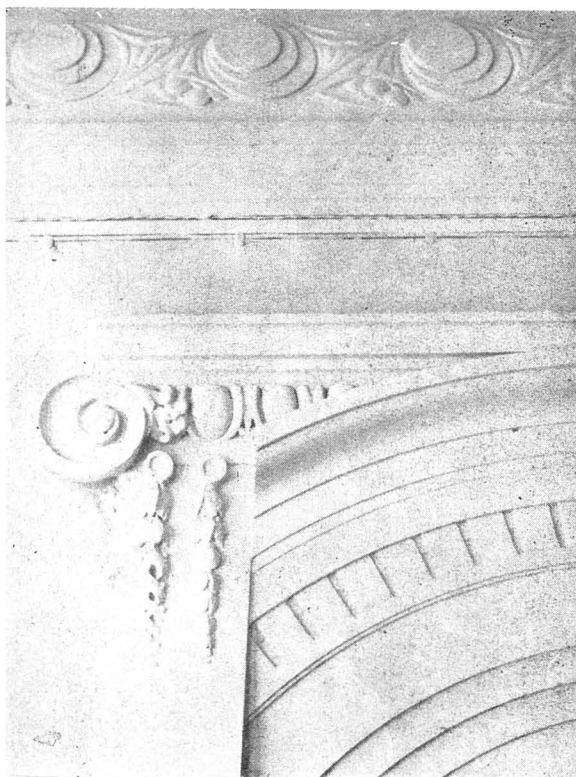


Abb. 12 Volute als Detail eines grösseren
Wandornaments in der Halle.

Abb. 13 Kapitell einer Säule in der Empfangshalle.

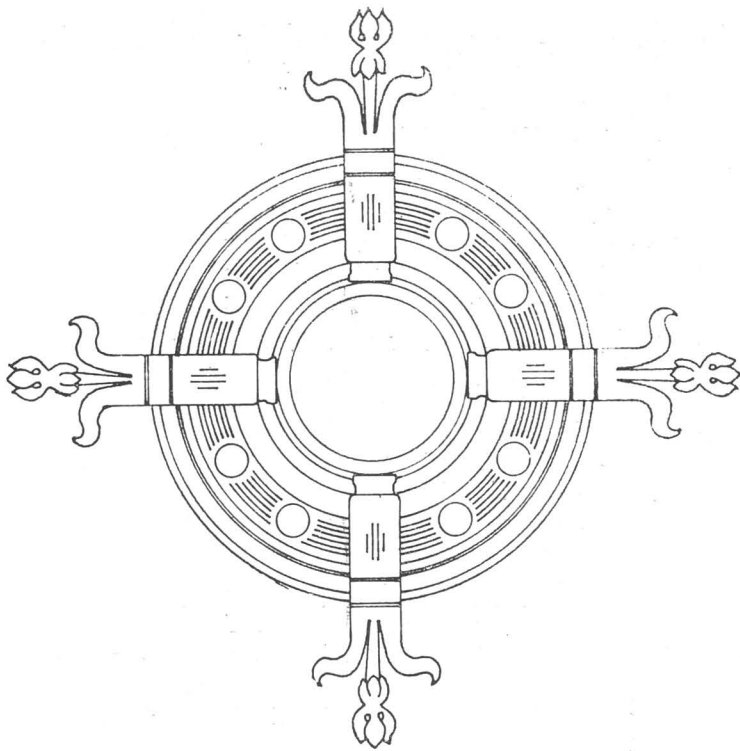
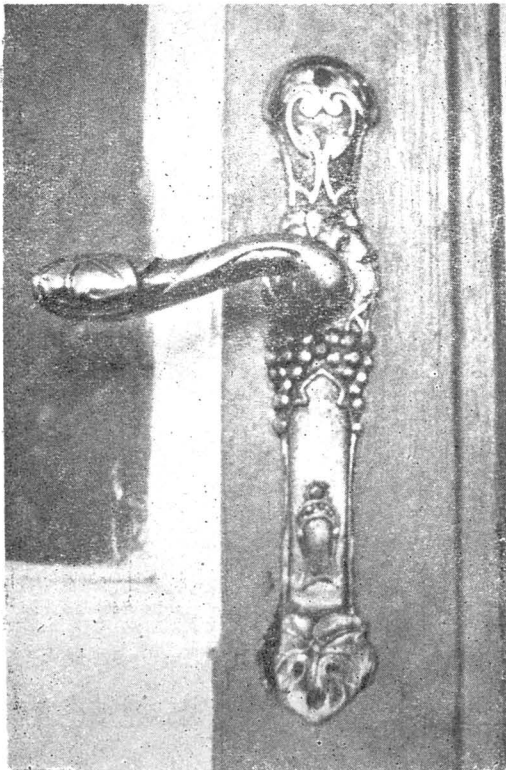


Abb. 14 Stuckornament um die zentrale Deckenleuchte im Stiegenhaus, erster Stock.



Eindruck entstehen, dass seine gesamte Last der fragilen Öffnung des darunterliegenden Haupteingangs übertragen wird.

Diese, wenn auch summarische Beschreibung der Villa weist auf ihre Verwandtschaft mit den späten Werken Wagners hin, die sich durch Vereinfachung des Baukörpers und flächenhaft klare Fassaden auszeichnen²³: das Miethaus Neustiftgasse 40 in Wien (erbaut 1909/10), die zweite Villa Wagner (Vorentwurf 1905, Ausführung 1912/13) und die Lupuscheilstätte (erbaut 1910–13, mit einer symmetrischen und im Mittelfeld gleichfalls erhöhten Fassade). Nicht ohne Belang scheint die Tatsache zu sein, dass die Entstehung der hiesigen Villa in Wagners Sezessionsjahre (1899–1905) fällt. Der Einfluss der Gruppe scheint sich hier über das konsequent benützte geometrische Flächendekor bemerkbar zu machen.²⁴

Was die ursprüngliche Raumaufteilung im Innern betrifft, so werden

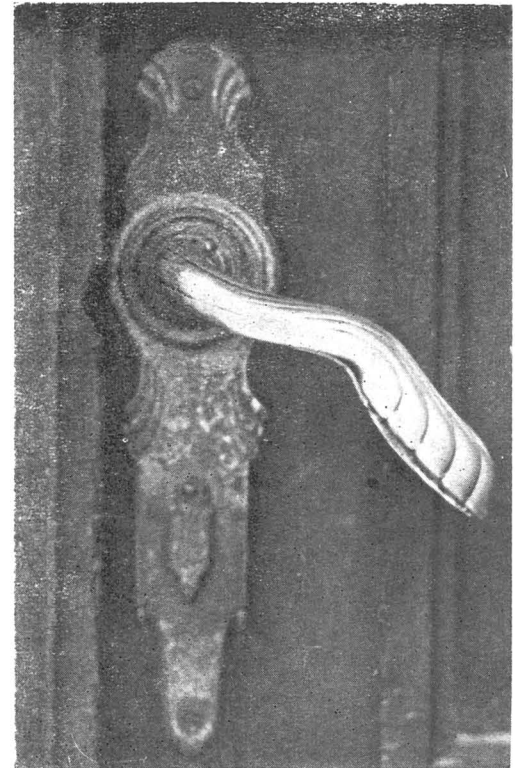


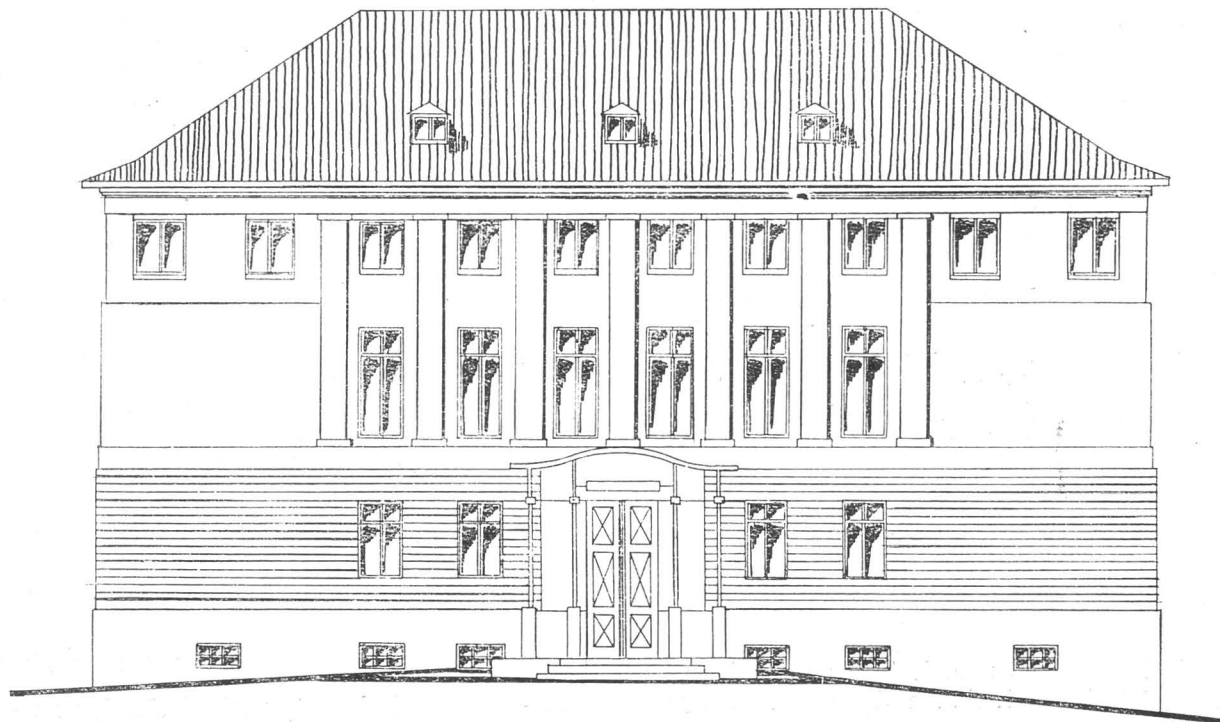
Abb. 15, 16 Türklinke im Inneren (links), aussen, an beiden Eingangstüren (rechts).

sich genauere Angaben erst nach einer detaillierten Bauaufnahme — die der Autor als nächstes Vorhaben in Be-

tracht zieht — machen lassen. Auch die Rekonstruktion aufgrund der Aufstockungspläne (Weglassen der hin-

PLAN ÜBER DEN AUSBAU DES II. STOCKES IM SANATORIUM FRIEDENFELS-
STRASSE NO. 11 FÜR HOCHWOHLGEB. HERRN DR. ERNST WACHSMANN

1:100



H. NOV. 33.

M

zugefügten Elemente) dürfte aufschlussreich sein. Fest steht, dass ausser einem technischen Untergeschoss die restlichen Ebenen Wohnflächen waren. Das Prachtstück ist bis heute eine intakte grosszügige Empfangshalle im Erdgeschoss, die sich durch ein geräumiges Treppenhaus bis in den ersten Stock fortsetzt. Die Stuck- und Putzornamente an den Decken und Wänden der Halle, die Treppen und Eisengeländer tragen so sehr die Handschrift Wagners, dass sie zu einem der wichtigsten Belege für die Autorenschaft dieses Bauwerkes werden. Um nur ein Beispiel zu nennen: auch hier tauchen die typischen Kreisformen, auf die als „... Kränze an den Wänden vieler Wagnerbauten...“²⁵ einen gewohnten Blickfang abgeben. Mehrere Räumlichkeiten scheinen mit schönen Jugendstil-Deckenleuchten versehen gewesen zu sein. Davon haben sich zwei im Treppenhaus erhalten. Die Eingangstüren zeigen die für Wagner charakteristi-

sehe Teilung. Auch die Türstöcke im Innern, und im allgemeinen das kleinste Detail sind nicht dem Zufall überlassen worden. Ob das geschliffene Kristallglas der Fensterscheiben oder die schön geschwungenen Messingtürklinken aus einer etwaigen gemeinsamen Ausstattungsquelle auch anderer Wagnerbauten stammen, ist noch zu klären.

Zwischen Äusserem und Innengestaltung ist eine gewisse formale Diskrepanz festzustellen. Während das Äussere durch seine glatten Putzflächen zukunftsweisend Wagners „gereinigten Stil“ andeutet, — der Bau ist jüngeren Datums als die oben zitierten Beispiele — fehlt dem Innern die betonte Nüchternheit der späteren Bauten.



Die weitere Geschichte des Hauses liest sich kurzgefasst so: Nach Misselbachers frühzeitigem Tod geht der Bau etwa 1911 in den Besitz eines Arztes,

Abb. 17 Die Hauptfassade nach teilweiser Aufstockung und gänzlicher Überdachung. Diesem Zustand entspricht auch die heutige Form (Zeichnung nach dem Aufstockungsprojekt.)

Dr. E. Wachsman²², über. Dieser fordert 1933 aufgrund eines Projektes von F. Rosetzky und J. Maetz, zweier einheimischer Baumeister, eine Baugenehmigung an, um sein Besitztum zum „Sanatorium“ erweitern zu lassen.²⁷ Was diese Ergänzungsarbeiten bedeuten sollten, ist in der drei Jahre später ausgefolgten Benützungsgenehmigung nachzulesen²⁸ und im graphischen Teil auch zu sehen: eine Aufstockung beider Seitenteile bis zur Traufenhöhe des Mittelteils und ein über das nivellierte Bauvolumen gestülptes banales Walmdach. Hiermit sind dem Bau nicht nur die ursprünglichen Proportionen abhandengekommen, auch ein guter Teil der originalen Ornamentik ist verschwunden. Der Schachbrettdekor bestehend aus hellblauen und dunkelblauen glasierten Kacheln (17 × 17 cm) ist nur um den Haupteingang beibehalten worden.

Im Zweiten Weltkriege und einige Jahre danach hat das Haus vorübergehend bis zu 14 Familien Unterkunft geboten. Anfang der fünfziger Jahre dann, ist hier wieder ein Krankenhaus untergebracht worden, das CFR-Spital, das auch heute noch hier eingerichtet ist. Allein der aufmerksamen und ein-

sichtsvollen Leitung dieser Institution²⁹ ist es zu verdanken, dass sich das wertvolle Architekturerbe in gutem Zustand erhalten hat, wenn auch in einzelnen Detailfragen für eine bessere Nutzung Fachkräfte zu Rate gezogen werden müssten.

Welcher ist nun der Stellenwert dieses am weitesten östlich gelegenen Bauwerks Otto Wagners in dessen Gesamtwerk? Erstens ist es ein willkommener Beleg für die an Beispielen nicht eben reiche Periode seiner nüchternen Bauweise der letzten Jahre, zweitens – und das scheint uns wichtiger zu sein, greift Wagner hier ein Architekturprogramm auf, das er sonst nur zum eigenen Gebrauch konkretisiert hat: das des individuellen Wohnhauses³⁰ (siehe Erste und Zweite Villa Wagner).

Durch die Entdeckung (oder Wiederentdeckung³¹), des Wagnerbaues in Sibiu/Hermannstadt hoffen wir nicht nur der Stadt, die nichts Vergleichbares aus der Zeit der künstlerischen Avantgarde um die Jahrhundertwende aufzuweisen hat, eine architektonische Attraktion erschlossen, sondern auch das komplexe Bild, das Otto Wagners Werk bietet, vervollständigt zu haben.

Anmerkungen ¹ Vor allem die Wagner-Biographen H. GERETSEGGER/M. PEINTNER sind um eine exhaustive Erfassung seiner entworfenen und realisierten Bauten bemüht. Diesbezüglich ist besonders die mit Akribie erarbeitete Zeittafel aufschlussreich, die ihrem Buch beigegeben ist. (Siehe: H. GERETSEGGER/M. PEINTNER, *Otto Wagner 1841–1918, Ubegrenzte Grossstadt, Beginn der modernen Architektur*, München 1980, S. 270–283).

² So die Einschätzung Richard J. Neutras im Vorwort zum Brei von H. GERETSEGGER/M. PEINTNER: *Otto Wagner 1841–1918* ..., a.a. O., S. 5.

³ Ebenda, S. 12. „... Man schätzt, dass allein bei seinen Miethäusern in Wien noch immer eine Zahl von etwa 10 unbekannten Objekten bleibt ...“

⁴ Ebenda, S. 270–283. Der Zeittafel ist zu entnehmen, dass Keinerlei Bauwerk auf dem heutigen Gebiete Rumäniens bekannt ist, oder dass irgendein Projekt für ein hier zu stehendes Objekt ausgearbeitet worden ist.

⁵ Die umfangreichste Arbeit auf diesem Gebiet stammt von P. CONSTANTIN. Der Kenner der einheimischen Kunstszene um 1900 stellt zwar einerseits fest dass „... Siebenbürgen von der Wiener Secession beeinflusst wurde ...“ und widmet Otto Wagner andererseits einen erläuternden Absatz, ohne jedoch eine direkte Verbindung herzustellen (siehe P. CONSTANTIN, *Arta 1900 în România*, București 1972, S. 82 bzw. S. 33).

⁶ V. VIKTOR KLÖSS/ *Das neue Miethaus der Hermannstädter Sparkassa, ein Muster heimlicher Bauweise, in Siebenbürgisch-Deutsches Tage-*

blatt Nr. 9426 vom 31. Dez. 1904. Der Autor des Beitrags ist jener Viktor Klöss (1873–1949), der seiner Ausbildung nach zwar Jurist war, immerhin aber ... durch vier Jahrzehnte in Sibiu die kompetente Kunstkritik besorgen sollte. (Siehe: H. KRASSER, *Arthur Coulin*, București 1970, S. 10) Seiner Bemerkung, den Otto Wagnerbau betreffend, ist demnach Glauben zu schenken.

⁷ Das Album mit dem im Text genannten Titel wird in der Abteilung Dokumentar-Grafik des Brukenthal-Museums in Sibiu/Hermannstadt aufbewahrt und ist unter Inv.-nr. 13507–13632/18 B 57 zu finden. Obwohl der Autor des Bildbandes nicht bekannt ist, ist der professionelle Ernst, mit dem die Dokumentation zusammengestellt ist, nicht zu verkennen. Als Anhang ist dem Album ein Stadtplan beigelegt, auf dem die Standorte der im Bildteil dargestellten Objekte eingezeichnet ist.

⁸ Ebenda, Inv.-nr. 13589 und 13590.

⁹ E. M. TIALGOTT, *Hermannstadt. Die baugeschichtliche Entwicklung einer siebenbürgischen Stadt*, Hermannstadt, 1934, S. 62/63.

¹⁰ Siehe hierzu: F. ZIMMERMANN, *Hallerwiese und Stadterweiterung. Ein Wort zur Orientierung für Baulustige und Bauunternehmer*, Hermannstadt, 1891; M. RILL/M. WITTSTOCK, *Auf der Hallerwiese*, in *Neuer Weg* Nr. 10689 vom 7. Okt. 1983.

¹¹ Im Adressbuch der Handel – und Gewerbetreibenden Hermannstadts, Jhg. VIII, Hermannstadt, 1898 sind die Häuser bereits unter Hausnummer 13, 14 und 15 angegeben.

¹² Information aus dem Archiv der Familie Misselbacher, das in Sighişoara/Schässburg aufbewahrt wird. An dieser Stelle möchte ich Frau Gertrud Misselbacher für das freundliche Entgegenkommen danken.

¹³ Während im *Adressbuch* ..., Jhg. IX, 1901 das Haus noch nicht verzeichnet ist, wird im *Adressbuch* ..., Jhg. X, 1904 bei Hausnummer 16 Julius Misselbacher angegeben.

¹⁴ Im *Hans Sachs Kalender u. Jahrbuch 1931*, Hermannstadt, 1931 S. 230–236, ist die Biographie von Johann Baptist Misselbacher (1833–1922), einem Vorfahren von Julius veröffentlicht, der in Wien ein Warendepot eingerichtet und zwischen 1851 und 1876 sogar seinen Wohnsitz her verlegt hatte. Möglicherweise gehen auf diesen die Beziehungen zu Wagner-Kreisen zurück.

¹⁵ Laut Briefen, die im Familienarchiv aufbewahrt sind (z. B. der Kairo, 12. Dez. 1903 datierte Brief, u.a.)

¹⁶ 1901 gab es laut *Adressbuch* ... Jhg. IX, immerhin 3 Architekten und 10 Baumeister in der Stadt. Einige von diesen hatten mit Erfolg auch auf der „Hallerwiese“ gebaut. (Siehe G.SCHUSTER, *Edle Formen für die Villa*, in *Die Woche* Nr. 703 vom 5. Juni 1981.)

¹⁷ Siehe auch: H. GERETSEGGGER/M. PEINTNER, a. a. O., S. 16: „... Wagner soll in der betriebsamen Zeit vor 1900 etwa siebzig Architekten, Baumeister und Zeichner beschäftigt haben, ...“

¹⁸ Das Foto ist das einzige uns bekannte, das die Hauptfassade des Wohnhauses vor der Abänderung (in leichter Schrägsicht) darstellt. Es wird im Familienarchiv aufbewahrt.

¹⁹ Die Ansichtskarte stellt die ehemalige Friedenfelssstrasse in Perspektivsicht dar, auf der rechten Seite den Wagner-Bau aus sehr ähnlichem Winkel wie bei Anm. 18.

²⁰ Das Projekt enthält mehrere Zeichnungen (Bleistift auf Pauspapier, Ozalidkopien): Plan des II. Stockwerkes, Hauptfassade, Schnitt, Werksatz, alle im Massstab 1:100. Die vorgeschlagenen Veränderungen sind farbig eingezeichnet.

²¹ Siehe hierzu O. WAGNER, *Moderne Architektur*, III. Auflage, Wien, 1902, Abb. auf S. 95 und H. GERETSEGGGER/M. PEINTNER, a. a. O., Abb. S. 304 und S. 267. Auch die „Kirche Am Steinhof“ ist am Haupteingang mit einer Metallkonstruktion ausgestattet, die auf 4 (Bronze-) Stützen ruht.

²² Die Fotos aus den 30–er Jahren lassen diesen Schluss zu (siehe auch Anm. 8).

²³ G. HATJE, *Lexikon der modernen Architektur*, München-Zürich, 1971, S. 326: die „dritte und letzte Phase seiner/Wagners/ Entwicklung“ entspreche den schon früher formulierten Prinzipien und äussere sich in einer radikalen Stellung des Architekten im Sinne eines „gereinigten Stils“. Nach N. PEVSNER „Der Beginn der modernen Architektur und des Design“, Köln, 1971, S. 212, hat Wagner 1904 die „üppigen Kurven“ aufgegeben. H. GERETSEGGGER/M. PEINTNER, a. a. O., S. 26 beschreiben die letzten Bauten Wagners als „aus ein-

fachen Kuben zusammengesetzt und von glatten Putzflächen mit sehr wenig eingestreuten Glasplatten überzogen“. Die Beschreibung der Zweiten Villa Wagner in O. UHL, „*Moderne Architektur in Wien von Otto Wagner bis heute*“, Wien – München, 1966, S. 27, trifft beinahe wortgetreu auch auf die Villa in Sibiu/Hermannstadt zu.

²⁴ G. STERNER, „Jugendstil, Kunstformen zwischen Individualismus und Massengeschäft“, Köln, 1975, S. 116: „... kleinteiliger, geometrischer Schmuck – ein typisches Merkmal der Wiener Schule – ...“. Bekannt ist auch, dass zahlreiche Bauten der bedeutenden Sezessionsmitglieder J. Hoffmann und J. M. Olbrich auf prägnante Art geometrische Dekorationen aus glasierten Kacheln verwendet haben.

²⁵ H. GERETSEGGGER/M. PEINTNER, a. a. O., S. 45.

²⁶ Im „*Handels – und Industrietregister mit Einwohnernachweis von Hermannstadt – 1926*“, Hermannstadt, 1926, ist in dem Kapitel „Ärzte“ auch „Wachsmann, Ernst, Dr., Friedenfelssstr. 16“ zu finden. Im „*Adressbuch* ...“ 1933, Jhg. XIII, ist bereits eines der 5 hier verzeichneten „Sanatorien“ als „Sanatorium Dr. Wachsmann, chirurgisch gynäkologische Heilanstalt ... Friedenfelssstr. Nr. 16“ angegeben.

²⁷ Die Zeichnungen (siehe auch Anm. 20) tragen den Titel: „*Plan über den Ausbau des II. Stockes im Sanatorium Friedenfelssstrasse Nr. 11 für hochwohlgeb. Herrn Dr. Ernst Wachsmann 1:100*“ und einen Stempel mit folgender Aufschrift: „Franz Rosetzky, Baugeschäft, Hermannstadt-Sibiu, Schneidmühlgasse No. 1“. Eine der Zeichnungen ist auch von Ing. J. Maetz unterzeichnet. Die Baugenehmigung ist vom Bürgermeisteramt mit der Nr. 8599/Nov. 1933 ausgefolgt worden. Die Dokumente befinden sich im Archiv der Architektur- und Systematisierungsabteilung des Munizipalvolksrats Sibiu.

²⁸ Die Benützungsgenehmigung ist mit Nr. 1851/März 1936 ausgefolgt worden und zwar für: „... beide erhöhten Seitenteile im II. Stock, bestehend jeweils aus 1 Zimmer, Küche, Bad, Dienstmädchenzimmer, verschiedene Abänderungen im alten Teil des I. Stockes ...“.

²⁹ Besonderen Dank möchte ich an dieser Stelle Dr. Ioan Bratu, dem Direktor des Krankenhauses aussprechen, der unseren Forschungen verständnisvoll entgegengekommen ist.

³⁰ Zwar scheint Wagner noch „grössere Privatbauten“ entworfen zu haben, die Projekte zu diesen oder die ausgeführten Bauten etwa sind aber nicht bekannt (siehe: H. GERETSEGGGER/M. PEINTNER, a. a. O., S. 12).

³¹ Ausser den schon angegebenen Erwähnungen ist kürzlich in der Presse, in einem allgemeinen Rahmen ein kurzen Hinweis auf den Wagnerbau gemacht worden: P. NIEDERMEIER, *800 Jahre Bautätigkeit – siebenbürgisch-sächsische Baukunst in Einzelbeispielen*, in *Die Woche* Nr. 898 vom 1. März 1985. P. Niedermeier verdanke ich den Hinweis auf die beiden Fotos aus den 30–er Jahren (Dokumentar-Grafik, Brukenthalmuseum), für den ich ihm hiermit meinen Dank ausspreche.

Auf die Herkunft der Illustrationen zu Abb. 2, 3 und 4 wird im Textteil hingewiesen; alle übrigen Fotos sind 1985 vom Autor aufgenommen worden. Die Zeichnungen hat der Autor unter Verwendung der in den Bildbeschriftungen zitierten Vorlagen angefertigt. Den Detailzeichnungen zur Villa liegen eigene Bauaufnahmen von 1985 zugrunde.

The available information on Carol Storck's stay in Philadelphia is not exhaustive yet. However, we know that the sculptor reached the American town in 1876, leaved it in 1880 and had meanwhile lived a "painful life", working out various artisanship that have marked "a difficult and unpleasant début". Storck has striven to attune to the taste of the artistic milieu in Pennsylvania's capital, where the subject-scenes, historical and religious themes and photographic realism were highly esteemed, and managed to make some friends, while working under the guidance of Thomas Eakins life-class sketches, and practising the engraving. In exhibitions, he showed responsive to the paintings of Mariano Fortuny, Hans Makart or Ernest Meissonier, and his marble, terra-cotta or plaster busts together with his small terra-cotta compositions were consonant with the prevailing naturalistic, not infrequently anecdotal fashion ¹.

A brief research we had the occasion to do in Philadelphia, showed that at the Archives of the Academy of the Fine Arts there are two student's records: one bearing the name Carol Storck, of 1876, and another labelled Karl Storck, of 1880. That Storck was indeed a student of the Academy at that time is shown by two surviving catalogues of the annual exhibitions of 1878 and 1879², in which the sculptor is mentioned with several works. In 1878, Storck exhibited at the Academy the miniature terra-cotta group *Look at the pretty flowers*³; in 1879, he appeared with two busts (of which a small one in terra-cotta⁴) displayed in the so-called "North Transept" of the building, and a bronzed plaster bust of Fortuny⁵, together with a group which took its inspiration from Shakespeare's "The Merchant of Venice" — illustrating the confrontation between Shylock and Portia (Act IV, Scene I), more precisely Shylock's question "Is that the law?"⁶ — in Gallery A, housing students' works alone. From the Catalogue of the 1878 Exhibition, we also notice that Storck lived then on Locust Street, no. 1934, hence not far from the Academy, in an *élite*-like

CAROL STORCK AT THE PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS

Mihai Ispir



quarter of Victorian style. The house did not survive. The small sculptural composition from 1878 is mentioned as belonging to his friend

Fig. 1. — Carol Storck, *Portrait of a Man*, 1879.

Charles Gilpin, of whom we could not find out any data. Instead, Henry D. Gilpin, possibly a relative of the former, a lawyer and a businessman who had been a very active member of the Organizing Committee of the Academy, had met baron Nieuwerkerke in Paris, 1854, who mediated on his behalf to procure some copies after works in the Louvre⁷. The *Shylock and Portia* group of 1879 had no owner, but was evaluated at \$ 100, which was a considerable sum if referred to the ordinary \$ 20—150 value for students' works.

Both statuary groups appear on the list of works drawn up by Carol Storck himself in 1880, most likely before his departure from Philadelphia to Bucharest. The list is written on the verso of a drawing now at the Library of the Romanian Academy and records, among others, Charles Gilpin next to a George Gilpin⁸.

Judging from the available Catalogues, the 1878 and 1879 Annual Exhi-



Fig. 2. — Carol Storck, *Portrait of Mrs. Delacheaux*, 1879.



Fig. 3. — Carol Storck, *Portrait of a Woman*, 1877.

bitions of the Philadelphia Academy are somewhat heterogeneous. Indeed, they brought together items of museums, American and European contemporaneous works, and works by students. Thus, Carol Stork could admire in 1878 a *Fête champêtre* by Watteau, a *Land-scape* by Corot, a portrait of Ludwig I of Bavaria by Wilhelm von Kaulbach, a mythological composition by Bouguereau, *Orestes pursued by the furies*, two landscapes by Hans Makart, alongside of an American selection comprising academic painters like Gilbert Stuart, Charles Willson Peale, Thomas Sully or John Vanderlyn (*Ariadne in Naxos*), romantic landscapists like Stephen Parrish, realists like Thomas Eakins, as well as a *Spanish matador* by Mary Casatt. Storck could have also contemplated the composition *Commerce and Industry* painted by John Donaghy, which was so illustrating the penetration

of several notions from the most pragmatic layer of material existence into the realm of allegory. This was a kind of juxtaposing the real and the ideal that was symptomatic at the end of the 19th century and must have appealed to Storek, the would-be author of more or less "real" allegories, as were the *Railway* or the *Electricity*⁹.

At the 1878 Exhibition, sculpture was prevailingly neoclassical. Canova's work was represented by the thematically related statuettes *Boy with bird* and *Girl with nest*. The work of the Bavarian Ludwig Schwanthaler, himself a teacher of Moritz S. Fles, who had guided Karl Storek, Carol's father in Bucharest, was present with an allegorical figure, *Lurline* (Lorelei?), *Spirit of the Rhine*, calling up, at least in its title, that sort of romantic classicism illustrated by von Klenze's *Walhalla*. American classical sculptors were also present. Among them, Hiram Powers signed a bust of *Proserpine*.

In the American selection of 1879, the emphasis fell more heavily on landscapes, those by George Innes or Albert Pinkham Ryder being pre-eminent. Again, one could see works by Mary Casatt (*Portrait of a Lady, Mandolin player*) and, of course, by Thomas Eakins, the latter's controversial composition of heavy proportions *The Gross Clinic* (1875) being still a source of bewilderment¹⁰. Very interesting was also the presence of Louis Comfort Tiffany with some landscapes. Among the sculptors, we may note Augustus St. Gaudens, showing bronze reliefs.

This being virtually the artistic ambience with which Carol Storek was perhaps familiar in Philadelphia, we can only make some assumptions on the image of the five works by the Romanian sculptor, mentioned by the catalogues of 1878 and 1879. A certain indication is furnished by the work of the American sculptor John Rogers. Born in 1809, and very active down to 1900, Rogers came down late to art, after he had broken it through as a businessman and an engineer. In distinction to most of his contemporaneous artists, he was not brought up in the classical academic tradition. However, as he was by no means a romantic temperament, he became naturally invol-

ved in the realist trend developed in the American art after the Civil War. His predilection went for small statuary compositions treated in details, with subjects taken from everyday life, from the American history¹¹ or from the American or English literatures. Rogers believed that the success of his compositions was largely dependent on the choice of the subjects, which he strove to make more speaking and of greater effect¹². His tremendous popularity rested also on a well-handled publicity with successful photographic reproductions. It is very likely that Storek should have known Rogers' works, especially as these had a considerable audience in Philadelphia¹³. Rogers himself worked a clay group in 1861, illustrating a scene from the "Merchant of Venice". "Taking my designs from Shakespeare", the sculptor noted, "will give them a dignity that everyday subjects don't have"¹⁴. In 1880, i.e. one year after Storek, Rogers took over the subject approached in 1861, choosing a moment little earlier to that treated by Storek, i.e. Shylock's retort: "Is it nominated in the bond?" (also Act IV, scene I)¹⁵.

However, Storek's stylistic drive in Philadelphia must have been largely the outcome of his studies at the Academy of the Fine Arts, where the teaching program was changing under the influence of Thomas Eakins.

The Philadelphia Academy was founded in 1805 and was administered by businessmen and amateurs rather than artists. A collection of moulds after antique sculptures was added in 1806. The teaching of anatomy and life-class studies¹⁶ commenced in 1813. The Catalogue of the 1879 Exhibition informs us also on the models used for pencil drawings at the Antique Class studies. Here are some of them: *Venus of Milo*, *Fighting gladiator*, *Giuliano de' Medici*, *Silenus and the infant Bacchus*, a *Bust of Diana*, *Antinous of the Vatican*, *Germanicus*. The ordinary progress in academic studies, from drawing after anatomic-fragment moulds to the study from nature had thus been early instituted and was to remain unchanged down to Eakins, who introduced several reforms into the system.

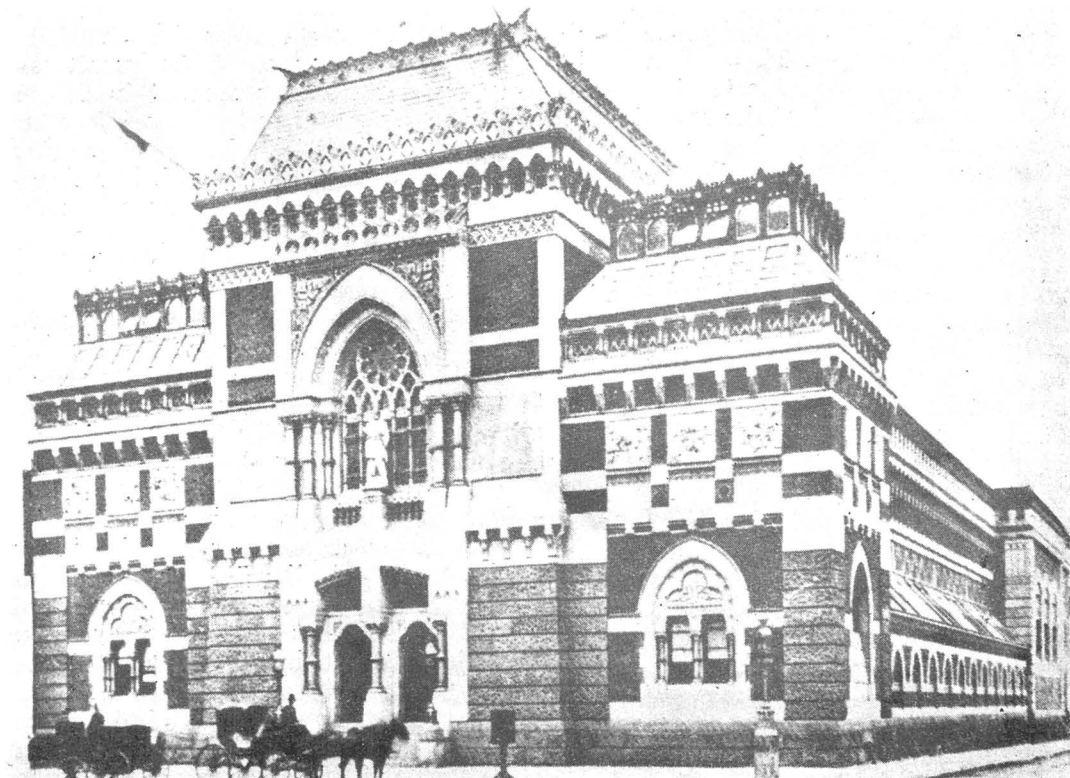


Fig. 4. — The Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

These changes coincided with Storck's arrival in Philadelphia, that year (1876) witnessing also the rise of the new building of the Academy, designed by architect Frank Furness, in a style defined as "High Victorian", "Venetian Gothic" or "Polychrome Picturesque".

As the building was inaugurated, Eakins was an assistant of Christian Schussele, director of the Academy, and an assistant also of Dr. William W. Keen, professor of anatomy.

After Schussele's death (1879), Eakins was nominated professor of drawing and painting. Eakins' didactic personality was often considered "radical" *vis-à-vis* Schussele's conservatism. However, Eakins was not an innovator, but rather a reformist based on the experience gained in Paris, where he had worked with Gérôme (1866—1869) but also frequented the studios of Léon Bonnat and of the sculptor Augustin-Alexandre Dumont. In Philadelphia, Eakins showed much concern for life-class studies to the relative detriment of drawing after moulds, and

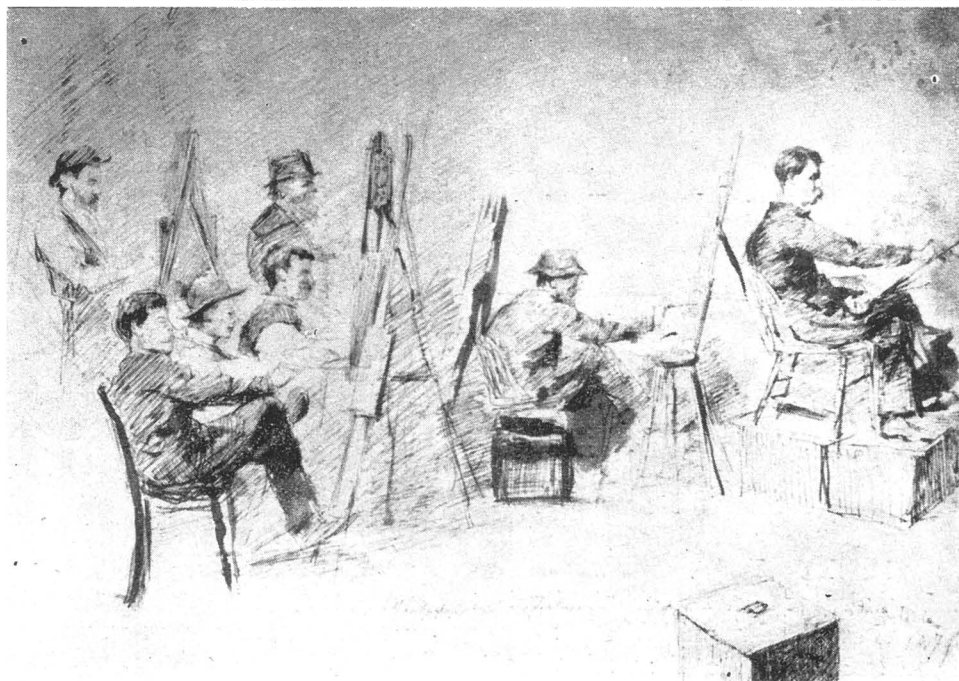
recommended the use of sculpture as a discipline serviceable to the understanding of form¹⁷. An occasional poem for the end of the year, written probably by one of Storck's colleagues in 1879 and kept among the sculptor's drawings at the Library of the Academy, gives several data on the academic *curriculum* at the time of Eakins. The Antique Class continues to exist, but each afternoon sketches were drawn in a special studio—the Sketch Class—after live models often *ad-hoc* recruited, the postures being chosen by the students themselves.

The life studies within the so-called Life Class, held on Monday, Wednesday and Friday between 7 and 9.30 P.M., were much appreciated by the students and the "so learned and skilfull" professor called up in the poem—no doubt Thomas Eakins, who was 35 years old in 1879—was praised, despite his short previous teaching period, for his keen and sound mind. His criticisms were often received as true "blessings" by the industrious young

Fig. 5. — Thomas Eakins, *Spinning*.



Fig. 6. — Carol Storeck, *Philadelphia Life-Class*, 1879.



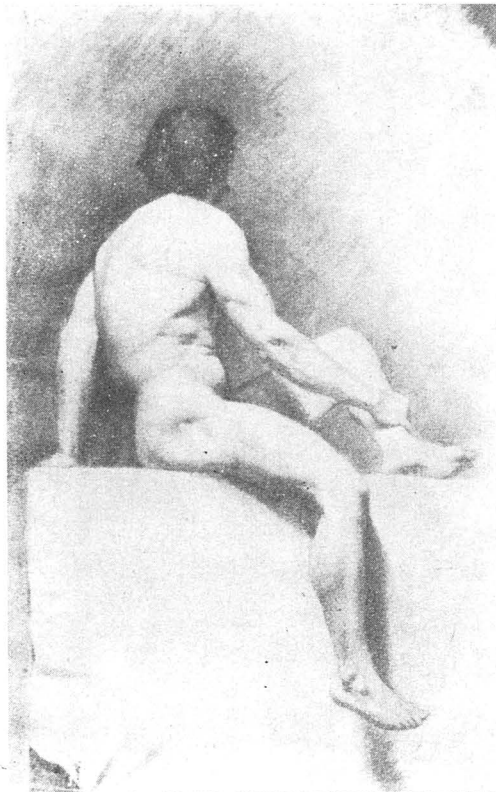


Fig. 7. — Carol Storek, *Nude of a Man Sitting*, 1874.

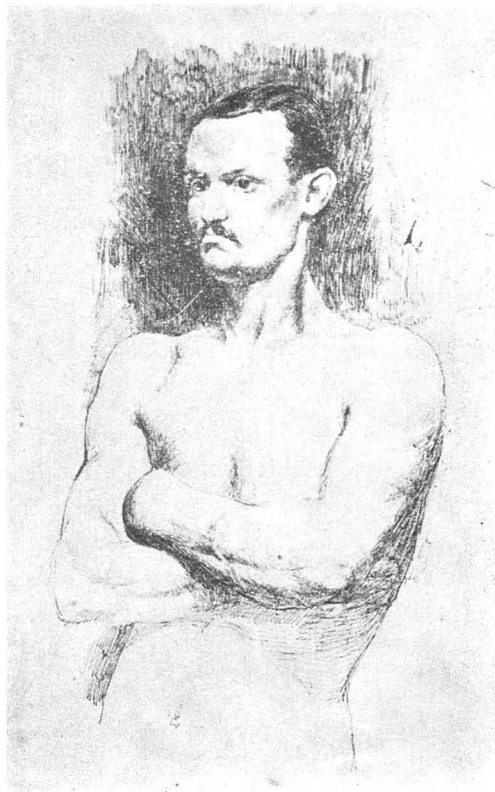


Fig. 8. — Carol Storek, *Bust of a Man*.



Fig. 9. — Carol Storek, *Portrait Studies*, 1877



Fig. 10. — Carol Storek, *Shepherd Boy (after Fortuny)*, 1878.

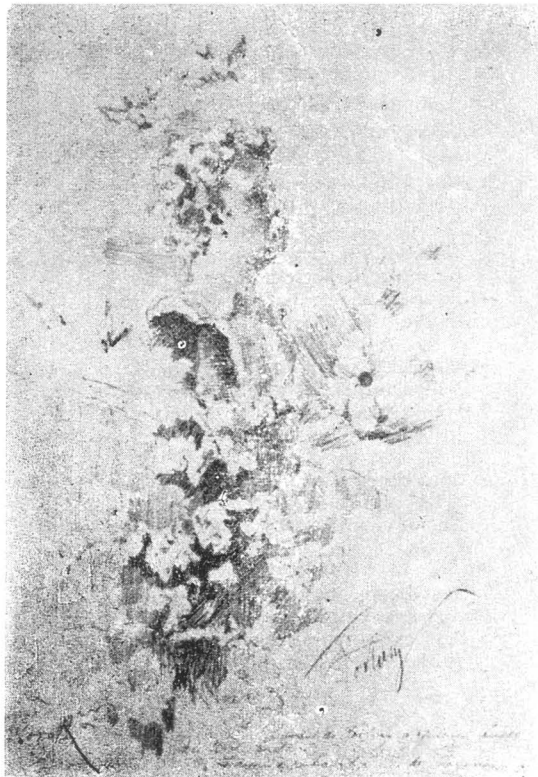


Fig. 11. — Carol Storeck, *Portrait of Fortuny after a Terra-cotta Bust*.



Fig. 12. — Carol Storeck, *Man Sitting*, 1877.

persons, among whom Carol Storeck is mentioned¹⁸.

Eakins' method was a combination of free purposely non-sytematic criticism and scientific exactitude meant to encourage an equally sound and comprehensive artistic training, and was fully consonant with the aesthetics of his painting, which many critics and artists of the time considered to be devoid of attractiveness.

Eakins would prepare any composition with meticulousity. Even his most "informal" images grew from a minute framework done in successive perspective, movement or detail studies, which were often sculptural executed in wax, wood, bronze¹⁹, a.s.o. The scientific halo around Eakins' painting — though excessive as some of his contemporaries contended — bespeaks a certain state of crisis in the academic artistic education of the late 19th century and in the related artistic experiences.

That Storeck was in Philadelphia under the influence of Eakins' method can be first noticed from a shift in his technique. Whereas for the "academies" executed in Florence, Storeck uses the

pencil, the crayon and the *estompe*, accentuating well-grasped anatomical planes, in Philadelphia he concentrated on life-figures in pen, adopting a meticulous view that somewhat diminished the consistency of the form. However, when the subject was appealing, as were the copies after Fortuny or the sketches for the bust of this, by him venerated artist, Storeck leaves out the conservative fashion and gains in incisiveness and freedom of gesture. And when he reverts to the pencil, he displays an astonishing sensibility and a liveliness of trait unknown in his class studies, where he strove to comply with his master's recommendations²⁰. It is still a question whether Storeck was aware of the grounds underlying the reform initiated by Eakins, or of the far-reaching meanings of the aesthetic crisis that had caused them. However, as Storeck was an artist of keen observation, skilled ability and docile temperament, he could seize the immediate effects of the changes in the visual idiom he was witnessing. Some of these effects appear also in his late sculpture, which,

among the results of an industrious activity comprises, especially about

1900, real samples of accomplished works.

Notes

¹ See especially Günther Ott, *Sculptorii din familia Storck* (The Sculptors of the Storck family), Bucharest, 1940, pp. 15–19.

² We could consult those Catalogues at the same Archives of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Some of Storck's works were also exhibited at the Academy in 1877. See Günther Ott, *op. cit.*, p. 18.

³ No. 357 in the Catalogue.

⁴ *Portrait of a Gentleman*, no. 341, and *Bust of Provost Smith*, no. 351.

⁵ No. 573 in the Catalogue.

⁶ No. 574.

⁷ These data together with other information used in this article and some of the references are gratefully acknowledged to the research body at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, especially to Mrs. Susan James-Gadzinsky, Research Associate, and Mrs. Kathleen A. Foster, Curator. Thanks are also due to Remus Niculescu for his suggestions during the writing of this article.

⁸ Among these works were *Flower girl*, *Love me or love me not*, *On (sic) the ball*, *Look (at) the pretty flowers*, *Turning up*, *Exchange of confidence*, *Forsaken*, *Let us take a walk*, *Engaging nature*, *Page d'amour*, *Egyptian fruitgirl*, *Banjo player*, *Loving hug*, *Micawber* (no doubt Dickens' character), *Shylock* (most likely the work exhibited in 1879), *Street artist*, *A missing cent*, *Two eagles supporting a fountain a.s.o.*; Library of the Academy, Engraving room, cataloguing number 19551. For the works executed by Carol Storck in Philadelphia, see also Günther Ott, *op. cit.*, p. 18.

⁹ For the allegorical motive in 19th-century Romanian sculpture, see Remus Niculescu, *Începuturile sculpturii statuare românești* (Beginnings of Romanian statuary sculpture), in *Studii și cercetări de istoria artei*, 5, 1954, nos. 3–4, pp. 108–115 ff., and Idem, *Art statuare et vision du passé: sur quelques monuments érigés ou projetés en Roumanie au XIX^e siècle*, in *Revue des études sud-est européennes*, XVI, 1979, no. 4, p. 756.

¹⁰ Darrel Sewell, *Thomas Eakins, Artist of Philadelphia*, Catalogue, Philadelphia Museum of Art, 1982, p. 37 ff.

¹¹ See David H. Wallace, *John Rogers. The People's Sculptor. His Life and His Work*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1967.

¹² *Ibidem*, p. 283.

¹³ Sets of photographs illustrating Rogers' groups were published in 1860 and 1870 by James Cremer of Philadelphia. See *Ibidem*, p. 148.

¹⁴ *Ibidem*, p. 108 ff.

¹⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹⁶ Doreen Bolger, *The Education of the American Artist*, from *In This Academy: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805–1976*, A Special Bicentennial Exhibition, 1976, Catalogue, p. 52 ff. The cover of the catalogue of the 49th annual exhibition of 1878 bears the year 1806 as the foundation date of the Academy.

¹⁷ Darrel Sewell, *op. cit.*, pp. XI–XIII.

¹⁸ Library of the Academy, Engraving room, cataloguing number 6492.

We quote below from the poem, entitled *Academy of the Fine Arts. Lines on the Classes of*

1879, and signed "Sphynx":

"We came to this Temple of learning
From every country and clime
The New Year brings us together
In the Classes of '79.

The Antique classes are working
With efforts persevering and fine
To reach the goal of ambition
In the Life Class of '79.

Each day as twilight deepens
And afternoon sunbeams decline
We gather to sketch from nature
In the Sketch Class of '79.

Sometimes there are pretty models
With eyes as bewitching as wine,
But oftener news-boys and boot-blacks
In the Sketch Class of '79.

Van Ingen, with chivalrous bearing,
Arranges the postures and time,
And endeavours to keep all agoing
In the Sketch Class of '79.

The names of Mc Dowell and Campbell
That sound in Scotch history and rhyme,
Are written, with Barber and Franklin,
In the Classes of '79.

Brave Kentucky sends us a student
Whose eyes with merriment shine
Chicago sends a fair daughter
To the Classes of '79.

Misses Sinickson, Este and Siter,
With students from France and the Rhine
Delacheaux, Storck (o. i.) all are working
In the Classes of '79.

Liberty — Seiss, Mc Elwerc
With others, who form in the line,
Adams, Walton, Sooy
In the Classes of '79.

Anstrutz, Hahs and Kelley
Are leaving many behind
And climbing for up the ladder
In the Classes of '79.

The Life Class, profound in its teachings
Of art, and nature divine,
How lofty the soul's aspirations
In this Class of '79.

Our Professor, so learned and skillful
Stunned in the midst of his prime
But entitled to all the attention
Of the students of '79.

Our talented young Professor
With his keen and vigorous mind,
His criticisms are blessings
To the Classes of '79.

The Directors — munificent fairies
Their money and efforts combine
To give unrivaled advantages
To the Classes of '79.

The mention of Carol Storck, "student from the Rhine", refers eventually to sculptor Karl Storck's (Carol's father) birth-place. Karl Stork came to Bucharest in 1849 and finally established here. Carol Storck was born in Bucharest, in 1854. Before arriving to Philadelphia, he worked, between 1870 and 1875 in Florence, at the Academy of the Fine Arts there, with Augusto Rivalta.

For the *curriculum* of the Academy in Philadelphia, use was made of the *Art School of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, under the Direction of Professor Christian Schussele, P. A. Distribution*

of Evening Studies for the Six Months, Beginning with October 1, and Ending with the Close of March, 1876, and the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Circular of the Committee of Instruction, 1879—80, Philadelphia, Collins Printer, 705 Jayne Street, 1879, documents in the Archives of the Academy, kindly communicated by Mrs. Susan James-Gadzinsky.

¹⁹ Darrell Sewell, *op. cit.*, p. 15 ff. , 47 ff a.s.o.

²⁰ The drawings of interest, some of which illustrate the present article, are warehoused at the Library of the Romanian Academy, Engraving room, DR19 1 and DR 19 111/C. Storck.

ÉCHOS ROMANTIQUES TARDIFS DANS LA PEINTURE DE FRITZ SCHULLERUS

Marius Tătaru

Notre propos n'est pas de discuter, dans ce qui suit, la personnalité artistique de Fritz Schullerus (1866—1898), ce qui nécessiterait une étude plus ample, mais le cas culturel circonscrit par l'existence de cet artiste dans un milieu spirituel qui constitue, lui-même, de plusieurs points de vue, un cas à part. Sur le plan affectif et intellectuel, Schullerus appartient entièrement au domaine de définition de l'art transylvain du siècle passé, raison pour laquelle nous allons découvrir dans son œuvre, jusqu'à un certain point, l'écho de tous les inconvénients et servitudes que ce phénomène artistique a dû dépasser dans sa voie vers une auto-définition — sans doute, limitée — mais, néanmoins, constituant la base d'une spécificité dont il est resté marqué même après 1918, le moment de la confluence de son destin avec tout l'art moderne roumain. En même temps, se plaçant du point de vue chronologique dans le dernier tiers du XIX^e siècle, la création de Schullerus contient — tout comme d'autres cas de ses contemporains et compatriotes — ce noyau de renouvellement qui a conduit, à travers une période de végétation relativement longue, à l'éclosion tardive des formes artistiques modernes près de l'an 1900.

Dans les limites du phénomène esquissé ici, l'art de ce peintre présente encore de nombreuses notes caractéristiques distinctives liées, surtout, au phénomène de la réception et de l'évolution des formes dans la création d'un artiste *provincial* par définition, éléments qui offrent la possibilité, à la suite de l'étude de son œuvre, de formuler des conclusions, des plus intéressantes, concernant une manière de comportement culturel, dont les implications sont beaucoup plus étendues que le territoire sur lequel s'est déroulée l'évolution de cet artiste.

La vie de Schullerus dura peu, 32 ans seulement, sa fin étant provoquée par une tuberculeuse galopante, maladie qui a mis fin, dans les limites de cet âge fatidique, à l'existence de tant d'esprits, plus ou moins dotés, appartenant au tronc fécond de la sensibilité romantique. C'est une étrange superposition de destinées à laquelle nous ne devrions point accorder une signi-

fication qui l'aiderait à dépasser son statut de coïncidence, s'il n'y avait pas d'autres raisons (nous aurons l'occasion de les nommer) qui justifient l'inclusion sous l'incidence d'une tardive récurrence du type romantique de cet esprit artistique développé au sud de la Transylvanie, à une date si proche du début de notre siècle.

Fritz Schullerus est un artiste très peu connu et souvent négligé, même au cas des plus fastidieuses énumérations pratiquées dans le peu d'ouvrages au caractère général qui traitent (ou devraient traiter) de l'histoire de l'art moderne en Transylvanie. C'est pourquoi, à l'intention de créer un support de démonstration plus facilement manœuvrable, nous allons commencer par une esquisse biographique de l'artiste. C'est une tâche moins difficile dans son cas qu'au cas d'autres de ses contemporains, Schullerus ayant la chance — malheureusement, postume — d'avoir un premier biographe de valeur, l'instruit et souvent le subtil historien d'art Victor Roth, dont le livre¹ et quelques autres articles plus récents appartenant à des auteurs différents² nous ont fourni les données pour cette présentation.

L'artiste est né le 22 juillet 1866, à Făgăraș, dans la famille assez nombreuse du pasteur luthérien Gustav Adolf Schullerus et de Josephine, née Friedmann, elle-même, fille de pasteur. Une vie familiale équilibrée et dominée par

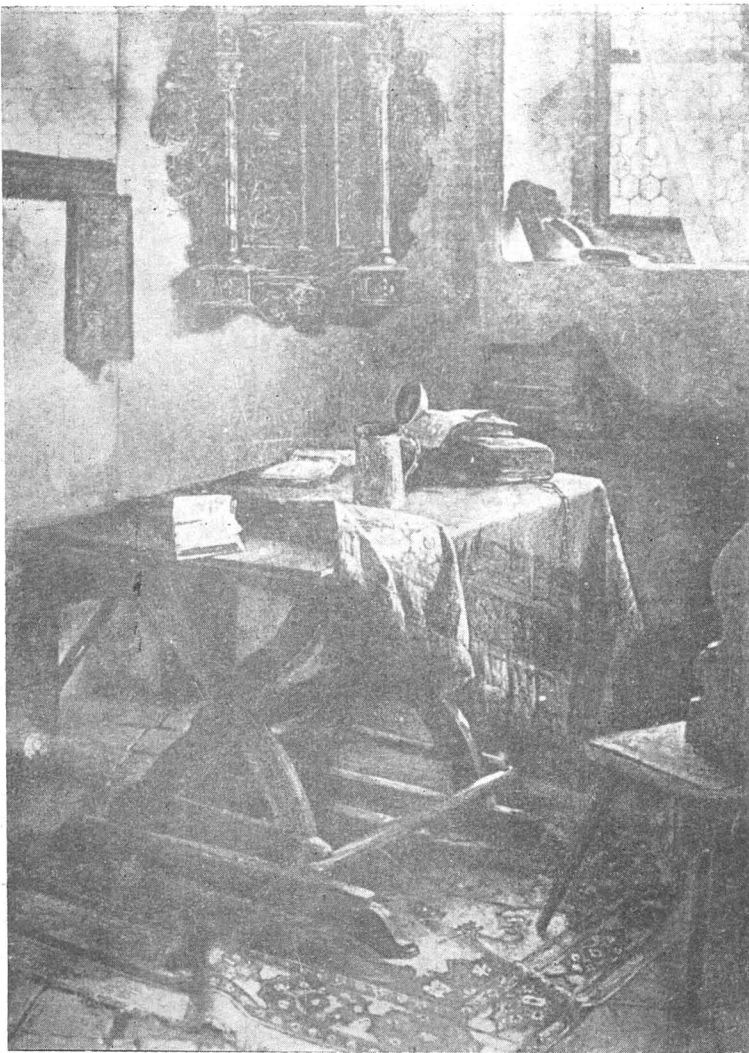


Fig. 1. Dans la sacristie (Collection privée).

l'affection, une enfance heureuse, dans l'ambiance d'un pittoresque irréprochable du village Dealul Frumos, près d'Agnita, où ses parents se sont installés trois ans après sa naissance, constitueront, par des sublimations successives, dues également aux répétés départs à grande distance, une sorte de décor de plus idéalisé, capable de soutenir la recherche nostalgique d'un équilibre psychique et intellectuel que l'artiste n'a jamais réussi à réaliser.

En 1881, Schullerus figure parmi les élèves du Gymnase évangélique de Sibiu; les seuls éléments mémorables datant de cette époque sont représentés par la première rencontre avec la méthode d'enseignement et les jugements de valeur d'un peintre professionnel, le professeur Carl Dörschlag³, et l'ami-

tié qui l'approchera aux futurs peintres Robert Wellmann et Octavian Smigelschi (liés, à leur tour, à l'œuvre d'émulation de Dörschlag), la destinée des années de formation de ces trois artistes se déroulant, souvent, parallèlement, ou dans des conditions à peu près ressemblantes, ce qui peut justifier, jusqu'à un certain point, l'étude comparative de leur production artistique.

Cédant à la douce persuasion paternelle — en effet, le statut économique de l'artiste était loin d'être enviable, à cette époque-là et dans ces lieux — Schullerus s'inscrit, en 1885, aux cours de la Polytechnique viennoise. Intelligent et appliqué, délicat et vulnérable, le jeune transylvain fait, pourtant, face, plus qu'honorablement à l'étude des sciences exactes, sans jamais perdre de vue (sa correspondance en est la preuve) sa véritable vocation artistique devenue obsessionnelle. Avec cette remarquable finesse et compréhension, dont ils feront preuve plusieurs fois, ses parents tombent d'accord pour que leur fils s'inscrive à l'école de professeurs de dessin de Budapest. Entre janvier 1886 et juin 1889 Fritz Schullerus



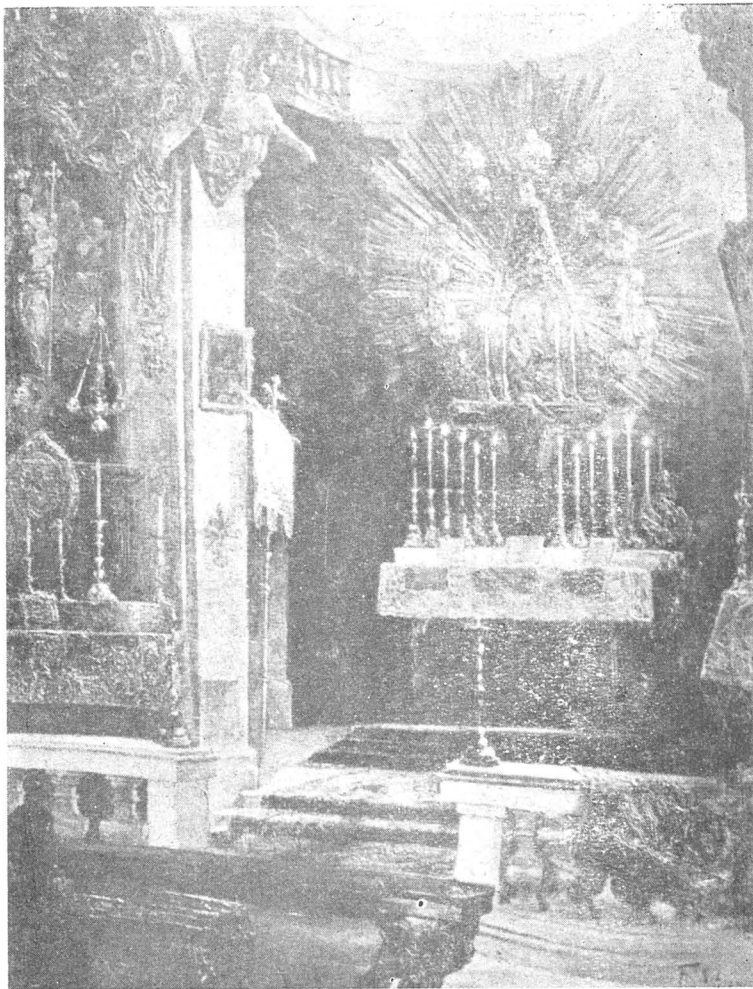
Fig. 2. Portrait de bohémienne (Lelea Dochia) (Musée Brukenthal, Sibiu).

est l'élève de Székely Bertalan, personnage proéminent dans le paysage artistique de la capitale hongroise, mais dont la méthode trop pédante lui reste étrangère, raison pour laquelle il essaye de perfectionner son art, surtout par sa participation aux leçons de soir (le soi-disant « Abendakt », d'après le modèle de l'Académie viennoise) tenues par d'autres des peintres avec le quota le plus élevé dans le milieu culturel budapestois, comme, par exemple, le disciple et le fervent adepte de Karl von Piloty, Gyula Benczur, ensuite, Bertalan Karlovsky, ancien élève de Seitz et Benczur à Munich et, après le départ de celui-ci à Paris, de Pál Vagó.

Bientôt après son arrivée dans la capitale hongroise, Schullerus réalise que le niveau de l'école de Budapest est loin de pouvoir lui offrir l'accès aux formes les plus élevées de l'art et que, de ce niveau, il ne pourra jamais dépasser les limites de la qualification mentionnée sur le diplôme de la fin des études dans cette institution : celle de professeur de dessin dans un gymnase transylvain quelconque. L'exposition jubilaire de 1886, l'exposition Böcklin de 1888 — les deux à Budapest —, et surtout un voyage à Munich, pendant les vacances de Pâques 1887, passées en compagnie de ses amis et collègues d'atelier budapestois Smigelschi et Wellmann, lui ouvrent une perspective lucide non seulement sur l'art ancien, rencontré dans les musées, mais, surtout, sur le nouvel art allemand des 8^e et 9^e décennies, art qu'il était en train de comprendre.

Par conséquent, en dépit des ennuis financiers, aggravés par son manque — chronique — de sens pratique, Fritz Schullerus s'inscrit en octobre 1889 à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Munich. Il étudie alternativement ou parallèlement, dans les classes des professeurs Gabriel von Hackl, Karl Moor et Ludwig von Löfftz, étant, tout comme à Budapest, remarqué, apprécié, encouragé, mais, comme nous venons de le comprendre par l'intermédiaire de sa correspondance, peu compris.

En octobre 1890, le peintre est obligé de revenir au pays, à la suite de la sommation insistante des autorités magyares de satisfaire son service militaire. C'est une année d'interruption terne de



toute activité liée à l'art, une période marquée par une incapacité aiguë d'adaptation à l'esprit de caserne autrichien-hongrois. C'est seulement au printemps de 1892 que Schullerus revient à Munich, après 6 mois de vacances passées dans la maison paroissiale de Dealul Frumos, au sein de sa famille et quelque temps en compagnie de son collègue Arthur Coulin. Cette fois-ci, son séjour dans la capitale bavaroise est très court. Hanté par l'idée de pouvoir démontrer à Munich sa capacité d'assumer le statut d'un artiste pouvant s'entretenir des fruits de son métier, Schullerus est la victime d'un échec. Revenu au pays, il occupe pour un temps le poste de professeur de dessin au Gymnase évangélique de Bistrița, mais il constate bientôt son manque total de vocation pour cette profession. Pendant la période novembre 1894-décembre 1895 nous le retrouvons à Munich, inscrit, pour peu

Fig. 3. Intérieur d'une église, à Munich (Musée Brukenthal, Sibiu).



Fig. 4. Le conte de fées (Coll. privée).



Fig. 5. Mélancolie (Coll. privée).

de temps, dans la classe de peinture du professeur Otto Seitz, un autre ancien élève et disciple fidèle de Piloty, de l'Académie des Beaux-Arts. Il est obligé de revenir, pour peu de temps au pays, par une commande pour une composition historique, reçue à la suite d'un concours de la part de la municipalité de la ville transylvaine de Sighişoara. Pour l'exécution de l'ouvrage il revient dans la capitale bavaroise, mais, après moins de trois mois, il se voit obligé à revenir à Budapest, où il espérait trouver plus facilement une documentation concernant les costumes des personnages de sa grande œuvre.

A partir de l'automne 1897 Schullerus ne quittera plus la Transylvanie, passant la plus grande partie de son temps dans l'atelier qu'il avait aménagé dans la nouvelle résidence paroissiale de son père, à Cincu, pas trop lointaine des lieux de son enfance. Cette période, dépassant, à peine, une année, lui procure la sensation de retrouver un équilibre et une finalité de son existence artistique, sentiments jusqu'alors inconnus. Une subite maturation lui ouvre la voie vers les révélations lucides qui vont lui permettre de préciser le chemin qu'il devait suivre, au-dessus des hésitations et incertitudes passées. C'est l'année d'une intense combustion psychique qui attend une sédimentation dans des formes purement intellectuelles, processus qui aurait, sans doute, eu lieu si le temps l'avait permis, si le temps n'avait pas été brusquement interrompu pour Fritz Schullerus, le 22 décembre 1898.

Ce sont, dans une succincte formulation les données d'une biographie relativement agitée, mais dépourvue, à la première vue, des éléments qui pourrait lui offrir des significations tout à fait particulières. C'est pourquoi nous allons essayer de découvrir les éléments qui ont déterminé la formulation de l'idée, déjà énoncée, conformément à laquelle Schullerus peut être considéré une présence artistique d'une facture spéciale, au cadre de l'art transylvain du siècle passé.



Fig. 6. Portrait de Frieda Schullerus, sœur de l'artiste (Coll. privée).



Fig. 7. Portrait du baron Apor (Coll. privée).

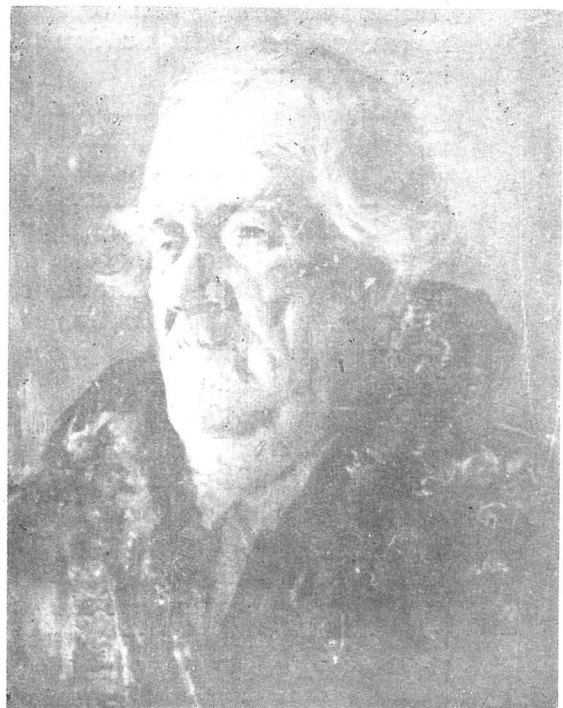


Fig. 8. Etude de portrait, V (Etude pour la tête de Honterus. Musée Brukenthal, Sibiu).

Un premier élément sur lequel nous considérons important d'insister est le milieu familial dans lequel s'est développée la personnalité précoce de Schullerus, milieu qui a constitué pour l'artiste une réserve permanente d'énergie psychique et d'optimisme. Le peintre provenait, comme la plupart des artistes de Transylvanie, d'un milieu bourgeois, ce qui, surtout dans le contexte de la hiérarchie de valeurs culturelles et morales acceptées dans ce milieu, impliquait une éducation dans l'esprit de « la juste moyenne », traduite dans les relations sociales par l'honorabilité et, au domaine particulier de l'art, par l'attachement vis-à-vis des formes consacrées, équilibrées, épurées de toute sorte de pathos ou sentimentalisme excessif et par un air de familiarité, caractéristique à cette espèce de Biedermeier austère, qui domine tous les genres de la peinture transylvaine jusque vers les dernières décennies du siècle passé. La plupart des artistes transylvains acceptent à suivre, plus ou moins fidèlement, cette voie, mais peu sont ceux (comme Octavian Smigelschi, Arthur Coulin, Imre Tamás, Hans Bulhardt et encore d'autres, peu nombreux) qui essayeront, d'une manière ou d'une autre, s'opposer à cette inertie, saisissable non tellement au niveau général, mais au domaine des beaux-arts, surtout⁴.

Dans ce contexte, Schullerus occupe, dès le début, une place différente, ce qui explique, dans une appréciable mesure, son évolution future. L'éducation reçue dans le milieu de la famille d'un pasteur n'a eu rien de commun avec cette sévérité à l'allure piétiste, dont l'invocation est devenue un lieu commun dans ce genre de biographies. Les témoignages de Schullerus lui-même, tout comme les données fournies par Victor Roth, qui a très bien connu la famille du peintre, prouvent du caractère ouvert, réceptif de Gustav Adolf Schullerus, homme cultivé, avec des lectures de philosophie classique, et de l'humour et la finesse de caractère de la mère de l'artiste. Voilà des raisons pour lesquelles ce milieu familial se transforme, peu à peu, dans la conscience de Schullerus,

dans une sorte de « *topos* » de la *certitude*, identifie, il nous semble, en grande mesure, avec la notion plus large de « chez soi », mais dans laquelle il inclue, aussi, celle de « patrie ». Nous possédons assez de preuves, retrouvées dans sa correspondance⁵, concernant le fait que la *patrie*, dont il était extrêmement lié, ne signifiait pas pour lui la Transylvanie, comme un tout (à Bistrița, par exemple, il ressent tout aussi fortement la solitude comme à Munich ou Vienne), mais ce microunivers de sa famille, au nom duquel il préfère, dans sa correspondance, au terme plus général de « *Vaterland* » celui, plus restreint, de « *Heimatland* », ayant le sens plus concentré sur l'idée de « lieu natal ». Nous avons insisté sur les prémisses de la formation de la personnalité de Schullerus parce que ces conditions ont déterminé l'attitude générale de l'artiste à l'égard de la culture et la civilisation transylvaines, considérées dans leur sens le plus large. Ainsi, au cours de son évolution intellectuelle, l'artiste ne fait jamais la preuve d'une hostilité vis-à-vis des aspects réellement ossifiés de l'art dans sa province natale, mais, au contraire, il continue de les accepter et de les adopter partiellement, même au moment où dans son œuvre commencent à apparaître des composantes stylistiques très différentes des formes usuelles utilisées dans le milieu artistique de la Transylvanie. Autrement dit, la ligne de cette évolution est commandée par rapport à deux dimensions différentes, formellement divergentes, mais qui convergent, paradoxalement, par l'intermédiaire de l'effet conciliant de la personnalité de Schullerus. Ces deux dimensions impliquent, d'une part, la tradition artistique, intellectuelle de l'aire culturelle transylvaine, telle qu'elle s'individualisait autour du centre culturel de Sibiu et d'autre part, l'effet cumulatif, reçu sous la forme d'une combinaison *sui generis*, de l'impact de l'art occidental (et, surtout de l'art allemand) sur la sensibilité du peintre transylvain.

La liaison entre ces traits déterminants de la personnalité artistique de Schullerus ne pouvait pas, sans doute, se produire par une évolution linéaire,

s'agissant de domaines mis en équation extrêmement différents et, souvent, apparemment incompatibles.

Dans la période appliquée de l'adolescence du futur peintre, passée au gymnase de Sibiu, son contact avec l'art se dessine dès le niveau le plus élémentaire, par les classes de dessin passées en compagnie du peintre et du professeur Carl Dörschlag. Mais, dans ce contexte, un phénomène étrange arrive, qui serait capable d'éveiller l'étonnement, s'il avait surgi seulement au cas de Schullerus et non au cas de la plupart des peintres autochtones de la Transylvanie. Dörschlag était, sans doute, un artiste mûr, passé la cinquantaine et qui possédait une culture artistique et une maîtrise appréciables. C'est sûr qu'il a dirigé ses élèves vers l'étude des anciens maîtres, comme il l'avait fait à l'époque de son apprentissage à l'Académie d'art de Berlin. Toutefois, malgré les échos du style ou des motifs de Dörschlag qui apparaissent, même dans l'œuvre tardive de Schullerus, nous ne connaissons aucun document imagistique ou épistolaire dont on pourrait déduire l'effet de l'émotion qu'il aurait sans doute ressentie devant les toiles exposées dans la célèbre galerie d'art Brukenthal de Sibiu. De surcroît, à l'époque des études polytechniques de Vienne, bien qu'il avait commencé à connaître les musées et les galeries d'art, il ne commente point les œuvres exposées, même s'il exprime en des termes très insistants son désir de se dédier entièrement à l'art. « Nur, wenn ich frei zeichnen und malen kann, fühle ich mich glücklich », écrivait-il à ses parents, en décembre 1885, leur rappelant le fait que quoi qu'il n'espérait une réalisation prochaine de ce but, pourtant « der reine unabhängige Künstler/ist/ das Endziel meiner Wünsche ... »⁶

Nous avons d'ailleurs remarqué cette attitude d'indépendance relative et même quelque peu perplexe devant certains exemples notoires d'œuvres de l'art universel, en étudiant la période de formation d'autres peintres transylvains, ce qui nous autorise à considérer que la seule explication d'une telle position intellectuelle est finalement constituée par le manque de préparation pour la compréhension d'un art totalement étranger à l'horizon culturel



de ces artistes. Au cas de Schullerus, en particulier, la sensibilité remarquable dont il était doté le poussait à se dédier à l'art, par une impulsion irrésistible mais, au début, assez vaguement conscientisée et formulée. Non tellement l'état précaire, mais surtout le manque d'unité et de structure du goût et de sa culture artistique se prononceront indirectement plus tard, aussi, à l'époque de ses études à Budapest. Dans le milieu de la capitale magyare, où son horizon culturel s'était, pourtant, élargi considérablement, Schullerus avait commencé à sentir le besoin d'un contact effectif avec ce qu'il va nommer, quelques années plus tard, « die wahre Kunst », notion par laquelle nous ne pouvons comprendre autre chose que l'art moderne, capable de l'aider dans ses essais incipients de formuler un idéal artistique, dans la manière par laquelle ce phénomène survient pendant l'évolu-

Fig. 9. Chemin dans la forêt, en automne (Coll. privée)

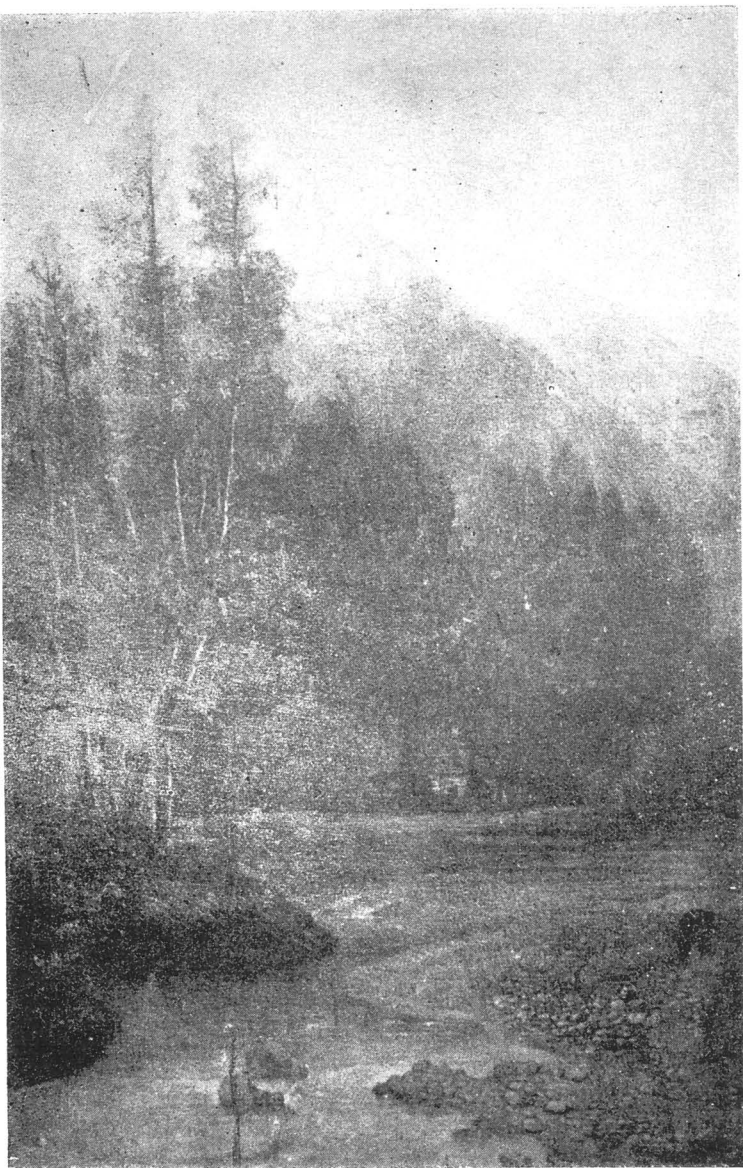


Fig. 10. Le calme du soir (Coll. privée).

tion de toute étape de formation d'un artiste. Mais pour le début, ce ne sera pas une certaine *identité stylistique* qui réussira à déterminer une unité de ses options, mais une certaine *qualité* de l'expression et du sentiment, Schullerus prouvant dès ce moment que ce ne fut le calcul rationnel, mais *l'intensité de la mise en évidence des valeurs psychiques* qui l'intéresse dans l'art. Nous y trouvons, donc, une motivation de l'incongruence apparente de ses préférences, surtout à l'époque de sa jeunesse. En 1886, par exemple, une expositions jubilaire dans la capitale

magyare, le détermine à concentrer son admiration sur un ensemble extrêmement ecclésiastique d'artistes, parmi lesquels on retrouve Ludwig Knaus et Wilhelm von Diez, avec leurs scènes de genre, sentimentales (quant au premier), ou d'un pittoresque brouverien (quant au second), Andreas Achenbach et Eugen Bracht, avec leurs paysages d'un dramatisme modéré, au-dessus desquels flotte encore l'aire carressante d'un parfum Biedermeier, enfin, très inattendu, dans une proximité tout à fait étrange, Lenbach et Böcklin.

L'un et l'autre de ces deux derniers artistes peuvent constituer, pour la biographie de Schullerus, une sorte de baromètre assez sensible de l'évolution du goût et de la culture de cet artiste. Ainsi, pour Lenbach, ce véritable magnat du pinceau, fêté, et riche, virtuose et très prolifique, Schullerus nourrit une admiration particulière, impressionné, peut-être, par sa capacité, assez factice, de surliciter l'expression des modèles de ses innombrables portraits. Si cette admiration commence à pâlir lorsque, réalisant enfin son rêve, il est reçu par le maître dans son palais-atelier de Munich, c'est sans doute à cause du même bon-sens inné du jeune peintre qui remarquait ensuite, regrettant la perte d'une idole : « Und doch war es mir weh, zu sehen, dass selbst er nicht gefeit ist gegen menschliche Schwäche. Seine letzten Arbeiten sind virtuos im höchsten Grade, die Sicherheit seiner Zeichnung ist staunenerregend — aber die Bilder erregen doch den Verdacht, als seien sie nur so hingeworfen, es klingt das Geschäft leise durch ». Quelques portraits et études de têtes de Schullerus laissent entrevoir l'influence de Lenbach, comme, par exemple, les têtes d'expression réalisées pour la composition dédiée au réformateur luthérien transylvain Johannes Honterus, ou le portrait de bohémienne intitulé « Lelea Dochia » ; le peintre a d'ailleurs trouvé seulement des avantages dans ce rapprochement, dont il a extrait exactement ce qu'il pouvait mieux apprendre de Lenbach, c'est à dire la force de concentration de l'expression physiologique, maîtrise qu'il ne possédait pas encore ainsi que l'attestent les portraits exécutés antérie-



Fig. 11. Paysage dans la plaine (Musée Brukenthal, Sibiu).



Fig. 12. La rivière d'Olt, près de Cineșor (Musée Brukenthal, Sibiu).



Fig. 13. Bocage d'aulnes (Musée Bruckenthal, Sibiu).

eurement. C'est une leçon qu'il n'aurait aucune chance de recevoir de Székely ou de ses maîtres de l'Académie de Munich, qu'il s'agisse du pédant Gabriel von Hackl, fils de médecin, excellent anatomiste, mais sans plus, du médiocre Karol Moor ou du grandiloquent Otto Seitz — émule tout aussi orthodoxe que Székely de leur maître Piloty — ou même du doux et sentimental créateur de « Stimmungslandschaften », Ludwig von Löfftz, dont Schullerus a probablement reçu une dernière et décisive impulsion pour la peinture de paysages (quoique, peut-être, par un recul plus tardif).

Contrairement à Lenbach, dont l'influence sur l'artiste transylvain a été déjà mentionnée, Schullerus, se comporte tout-à-fait différemment vis-à-vis de la peinture de Böcklin. Nous ne savons pas quelles œuvres du maître allemand le jeune Transylvain avait pu

voir à l'exposition jubilaire budapestane de 1886 ou à l'exposition Böcklin inaugurée dans la même ville pendant l'hiver de 1888. Mais, entre ces deux dates, dans la vie de l'étudiant aux beaux-arts Schullerus, un événement important apparaît : ce bref voyage de vacances à Vienne et Munich, en compagnie de Smigelschi et Wellmann.

Il nous semble utile de commenter ce qui l'a impressionné dans ce voyage. D'abord, Rembrandt, à *Belvedere* et, aussi, à *Alte Pinakothek*, ensuite, Rubens (de nouveau par *l'expression*, parce que Schullerus relève « Rubens' Farbenglut und Formenfülle »)⁸, et, chose inattendue, Van Dyck⁹, par sa monumentalité, Lenbach, sans doute, et, enfin Böcklin, à propos duquel il mentionne dans son journal : « Böcklin habe ich in zahlreichen Landschaften schätzen gelernt, schade dass er sich jetzt mit Vorliebe auf absonderliche, beinahe verrückte Stoffe wirft, die ich für meinen Teil absolut nicht poesievoll halten kann. Seine Landschaften sind aber tatsächlich wahrhafte Märchendichtungen »¹⁰. Un an plus tard, à l'occasion de l'exposition Böcklin à laquelle nous faisons allusion, Schullerus manifeste pleinement son admiration vis-à-vis du peintre allemand : « Ich genieße mit wahrhaften Entzücken die jetzige Böcklinausstellung (...). Er trotzt allem, was man landläufige Schönheit nennen kann, entschädigt aber überreich an wahrhafter Naturpoesie »¹¹. Voilà, donc, encore une fois, son amour pour la poésie, cette « Naturpoesie » dont nous témoignent certains romantiques du début du siècle passé, comme Friedrich ou Dahl. En dépit de tout cela, Schullerus ne s'approche ni de Böcklin, ni des romantiques, ces deux extrêmes temporelles du XIX^e siècle allemand lui restant, en fait, étrangères, non à cause d'une opposition de principe, mais à la suite du fait que toute sa structure d'âme et intellectuelle était encline vers la simplicité et la vérité, à la recherche de l'expressivité sincère, directe, profonde, grave mais non inchiffrée, intellectualisée et chargée de connotations, telle la peinture romantique ou (même si c'est dans une perspective différente) le symbolisme de Böcklin ou Stuck. D'ailleurs, ce qui est significatif dans ce sens est le silence

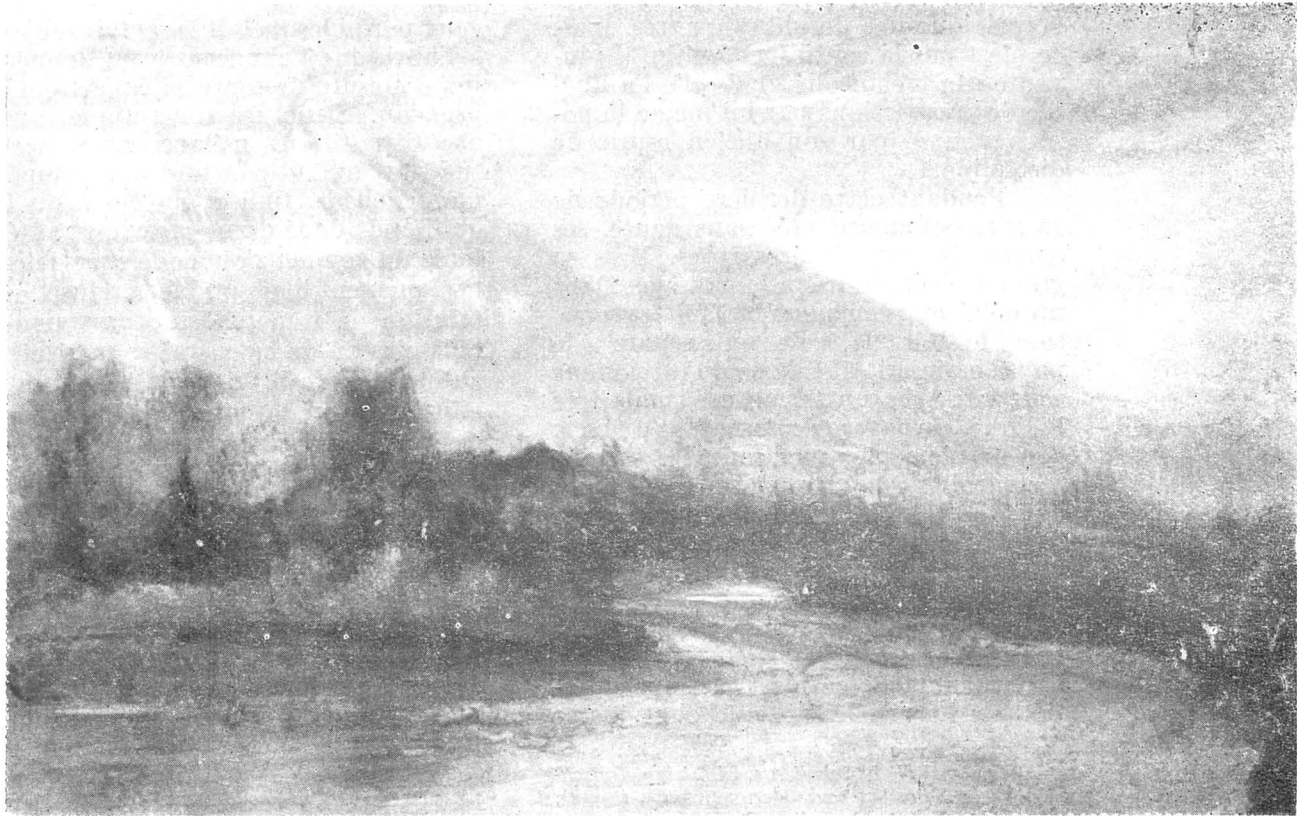


Fig. 14. La vallée d'Olt, près de Cincușor (Musée Brukenthal, Sibiu).

total de Schullerus à propos de la personnalité de Franz von Stuck, quoi qu'à l'époque où le Transylvain s'était inscrit à l'Académie des beaux-arts bavaroise, Stuck a été nommé professeur dans cette institution et, trois ans plus tard, en 1892, le même coryphée du modernisme se trouvait parmi les membres fondateurs du Sezession de Munich, mouvement dirigé, entre autres, justement contre Lenbach, représentant typique de l'inertie et du conformisme officiel.

En fait, nous ignorons ce que Schullerus aurait pu penser au milieu de ces transformations par l'intermédiaire desquelles la grandiloquente « Athènes sur Isar » se prépare à recevoir, sans enthousiasme, le nouveau siècle, dont les lois étaient en train d'être imposées par une nouvelle génération d'artistes. Evidemment, le peintre avait cessé d'être un provincial candide, mais, du point de vue sentimental, il revendiquait totalement son appartenance à l'espace transylvain. A présent, il était capable de réaliser de grandes compositions historiques, ce qu'il fera sans conviction, conscient non de son impossibilité, mais du fait qu'il lui manquaient

la force et la grandiloquence nécessaires à la réalisation de scènes pareilles. Il était, aussi, capable de réaliser des images d'intérieur, le plus souvent sans personnages, mais imprégnées par une délicate poésie des objets, accentuée également par l'insistance sur les détails et les matériaux. Nous trouvons parmi ses dessins même une scène très délicate, dans la manière des sentimentales « Jahreszeiten » de Ludwig Richter, peut être, la seule « citation » plus explicite d'un romantique.

Préoccupé sans cesse par son désir obsessif — jamais réalisé — d'exister entièrement comme peintre, de s'entretenir, donc, du point de vue matériel, par l'exercice de cette profession, Schullerus a trahi, dans une certaine mesure, ses prédispositions initiales. Mais, dès le printemps de 1897, lorsque le peintre s'installe (sans le savoir) définitivement dans son atelier de Cincu, toutes ces contraintes cessent de l'influencer. Maintenant, il travaille plus que jamais et tout son être, marqué par une douloureuse sensibilité, surgit dans la structure, de plus en plus libre, de ses œuvres. Bien sûr, la maladie déclenchée au

début de 1898 accentuera le caractère nostalgique des dernières œuvres, mais ce n'est pas la souffrance qui lui a « inventé » la mélancolie, mais elle l'a libérée des restrictions par lui-même imposées, poussé par son ancien esprit de discipline.

Pendant cette dernière période de sa vie, Schullerus crée sans doute, ses œuvres les plus intéressantes. Mais sa grande révélation sera le paysage. Dans un délai extrêmement bref, il traverse, sans hésiter, la voie qui sépare « le paysage descriptif » de ce qu'on nomme souvent, avec un terme usé, mais très indiqué, « le paysage comme état d'âme ». Ses derniers paysages sont des stances mélancoliques, aux formes fondues dans la matière atmosphérique, dans une chromatique restreinte, remarquables par les fins et pourtant, spontanés, dégradés de couleur, qui se transforment, souvent, dans de véritables peintures en camaïeu de gris.

Evidemment, ce n'est pas une question de hasard le fait que c'est juste-

ment ici, en Transylvanie, à côté de ceux parmi lesquels il se sentait toujours à l'abri, que Schullerus a pu donner la juste mesure de toute sa capacité d'expression. Structure romantique, ayant des dispositions mélancoliques accentuées, il avait, pourtant, un tempérament délicat, timide, en dépit du fait qu'il était doué d'une grande vitalité et force du vouloir. Son modèle psychique, typiquement inadaptable, a refusé toute infusion de romanisme provenue de l'histoire ou de ceux qui se trouvaient, autour de lui ; il préférerait conserver les effusions pour soi-même. L'échec matériel, qu'il n'a jamais avoué, parce qu'il le croyait réparable, a eu pourtant un effet salutaire, par le dégagement de ses disponibilités spirituelles. En silence et seulement pour soi-même, Schullerus a découvert en soi le pouvoir qui l'a transformé, pour quelques instants, dans le seul « romantisme en dehors du romantisme » de toute l'histoire de l'art transylvain du siècle passé.

Notes

¹ Victor Roth, *Fritz Schullerus. Ein siebenbürgisch-sächsisches Künstlerleben*, Hermannstadt, (Sibiu), 1908 (Plus loin : Roth, *Schullerus*).

² *Gustav Adolf Schullerus und Fritz Schullerus*, in *Kalender des siebenbürger Volksfreundes*, 1901, pp. 92—107 ; Otto Fritz Jickeli, *Gedächtnisausstellung Fritz Schullerus in Hermannstadt*, in *Klingensor*, 1929, 1, pp. 25—28 ; Erhard Antoni, *Der Maler Fritz Schullerus*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 23, no. 2, 1980, pp. 79—87 (ce dernier article contient une bibliographie et une liste relativement complète des œuvres de l'artiste.)

³ Pour des détails concernant l'activité de Karl Dörschlag, voir Karin Bertalan, *Viața și opera lui Karl Dörschlag*, in *Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, Bucarest, 1968, pp. 368—368.

⁴ Marius Tălaru, *Art et histoire : étapes de dévelop-*

pement dans la culture visuelle de la Transylvanie, du XIX^e siècle, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, T. XVII, 1980, pp. 47—81 (I) ; T. XVIII, 1981, pp. 67—109 (II).

⁵ La correspondance du peintre, conservée par sa famille, contient 104 lettres et 74 cartes postales (E. Antoni, *op. cit.*, note 13). Roth publie dans *Schullerus* quelques fragments de cette correspondance.

⁶ Roth, *Schullerus*, pp. 11—12.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸ *Ibidem*, p. 18.

⁹ V. Roth remarque, très justifié, un essai timide d'approchement de l'esprit du grand portraitiste flammand, au cas des deux variantes du portrait du baron Apor (*Ibidem*, p. 18).

¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES
(1985)

L'année 1985 a été sans doute moins ouverte que la précédente sur la diversité des époques où elle pouvait trouver des thèmes d'expositions : certains moments de l'histoire ont été absents ou quasiment absents : ç'a été le cas, notamment, du monde antique ou des pays exotiques ; on ne trouverait guère à citer que *Peintures japonaises du XV^e au XIX^e siècle* à la Galerie Janette Ostier, *Les textiles de l'Inde* au Musée des arts décoratifs, *Sculptures en ciment du Nigéria* au Théâtre du Rond-Point, *Silages polynésiens* au Musée National des Techniques ou *Musée imaginaire des arts de l'Océanie* au Musée National des arts africains et océaniques. En fait, la curiosité des organisateurs d'expositions s'est concentrée sur certaines époques et, particulièrement, sur l'âge classique et sur le XIX^e siècle.



Les Archives Nationales ont présenté *Les Huguenots*, exposition de caractère essentiellement historique, mais assez bien pourvue en œuvres d'art ; elle était organisée à l'occasion de la commémoration de la Révocation de l'Edit de Nantes en 1685, mais elle élargissait son propos en montrant les fondements et l'organisation de la communauté protestante en France depuis la Réforme ; c'était cependant l'événement de 1685 avec ses multiples conséquences qui était surtout évoqué. L'exposition, intelligemment conçue, passait en revue la suite des faits — petits ou grands — d'une longue histoire, dont les implications furent importantes et durables, non seulement pour la France, appauvrie par l'exode des protestants persécutés, mais aussi pour les divers pays où ils se réfugièrent. Les nombreuses œuvres — surtout des gravures — qui illustraient les divers aspects de cette histoire et dont beaucoup étaient de qualité, attestaient la résonance de l'événement. Et le catalogue (1), riche de notices et d'images, en gardera le souvenir. Un modeste complément fut donné à l'exposition des Archives Nationales par l'institut Néerlandais avec une petite exposition sur *L'influence huguenote sur l'illustration du livre en Hollande*.

C'est au XVIII^e siècle qu'appartenait une des expositions majeures de l'année, consacrée à un de ses peintres les plus célèbres, *Watteau*, dont le Grand Palais a réuni une vaste rétrospective pour fêter le tricentenaire de sa naissance en 1684 (l'exposition avait du reste débuté à la fin de l'année 1984). C'était la première fois qu'était regroupé un ensemble aussi important d'œuvres de Watteau ; beaucoup des principales peintures étaient présentes et de suggestifs rapprochements étaient ainsi possibles, par exemple entre *L'embarquement pour Cythère* de Berlin et le tableau similaire du Louvre, dont on discute du reste pour savoir si le sujet n'en serait pas différent ; des problèmes de tout genre, les peintures de Watteau en posent souvent, et l'artiste lui-même demeure, à bien des égards, énigmatique et même mystérieux ; certains tableaux n'étaient pas venus à l'exposition et leur absence était assurément parfois regrettable ; mais l'amateur pouvait se satisfaire de la qualité de beaucoup de ceux qui étaient présents. Et le plaisir était plus grand encore à regarder les dessins, qui étaient très nombreux et fort séduisants, car Watteau a été un des plus grands dessinateurs qui aient jamais existé, incomparable par la liberté, la souplesse et le raffinement. Le catalogue (2), monumental, pourvu de substanti-

elles études et de notices approfondies, parfaitement informées et illustrées par surcroît avec une inégalable richesse, demeurera un jalon précieux des recherches toujours actives sur le grand peintre qu'a été Watteau.

Un autre peintre important du siècle, *Reynolds*, a eu lui aussi l'honneur d'une rétrospective, mais plus limitée. Ce maître du XVIII^e siècle anglais est mal connu en France, et la suite de portraits présentée au Grand Palais permettait, en donnant une vue substantielle de son art, de faire la connaissance précise d'un homme qui fut à la fois un imagier pénétrant et rigoureux de la société anglaise de son temps et un technicien très averti de la peinture. Qualités que met bien en lumière le catalogue (3), par ses études importantes et diverses et par ses notices.

C'est Watteau qu'on retrouvait dans l'exposition *Œuvres de jeunesse de Watteau* présentée par la Galerie Cailleux ; de nombreux dessins entouraient quelques peintures et toutes ces œuvres étaient de grande qualité ; choisies dans une perspective particulière — et originale — elles composaient un ensemble très suggestif, car il est toujours passionnant d'étudier les commencements d'un artiste.



La plus importante des expositions consacrées au XIX^e siècle — elle fut même un des événements de l'année — n'a pas concerné vraiment un artiste puisqu'elle eut pour thème Victor Hugo. Sans doute le poète a-t-il tenu une place notable parmi les dessinateurs de son temps et l'exposition *Soleil d'encre*, au Petit Palais, rendait un bel hommage, en réunissant des manuscrits et des dessins de Victor Hugo, à l'éminence du poète dans les arts graphiques. Mais ce n'était pas à cet aspect que l'exposition du Grand Palais s'était attachée : sous le titre *La gloire de Victor Hugo*, elle rassemblait, en nombre considérable, les images de toute sorte inspirées par le poète, depuis son époque jusqu'au temps présent ; et le catalogue (4), vraiment impressionnant, est ainsi devenu une source abondante et pré-

cieuse de renseignements et d'indications: il se présente comme une œuvre collective, où les notices et les images n'apparaissent que comme les illustrations des études, très diverses et très substantielles, dont la suite permet de prendre une vue très complète de ce que Victor Hugo a été pour ses contemporains et pour les hommes du XX^e siècle; et c'est ainsi une contribution, limitée sans doute mais significative, à l'histoire des mentalités. Les images, nombreuses, qui composaient l'exposition avaient toutes une valeur documentaire certaine; leur contenu artistique était évidemment inégal, mais nombre d'entre elles méritaient le regard de l'esthète autant que celui de l'historien. L'exposition montrait qu'en dépit de certaines vicissitudes, Victor Hugo demeurait un des personnages irremplaçables de l'histoire de France.

Les expositions inspirées par le XIX^e siècle ont été relativement peu nombreuses, mais ont choisi souvent des thèmes importants. Le Petit Palais a révélé au public français un aspect peu connu d'un artiste du Second Romantisme, *Gustave Doré et la peinture religieuse monumentale*: l'exposition réunissait autour de G. Doré un choix de tableaux religieux de ses contemporains; les œuvres de G. Doré lui-même, souvent de grand format, relevaient d'une esthétique assez particulière, où une imagination débordante s'unissait à une technique d'une sagesse un peu froide. C'est l'époque impressionniste qui a suscité, au Grand Palais, une des manifestations importantes de l'année, *L'impressionnisme et le paysage français*: après d'autres expositions consacrées à l'impressionnisme, celle-ci se devait de revêtir un aspect particulier: elle montrait comment les peintres du groupe Impressionniste avaient vu les aspects très divers du paysage français et pourquoi les images qu'ils en donnaient avaient rencontré — mais non sans peine — la vogue que l'on sait; le catalogue (5), richement illustré, met en valeur les thèmes de l'exposition, selon un classement qui manque peut-être un peu de rigueur, et apporte une contribution utile à l'histoire du paysage français.

La faveur actuelle pour l'impressionnisme appelait l'exposition *Renoir*, accueillie elle aussi au Grand Palais, car il n'y avait pas eu à Paris depuis un demi-siècle de manifestation qui lui fût consacrée, malgré l'attirance particulière qu'éprouvent pour lui le public et les amateurs; l'exposition avait le caractère d'une rétrospective, riche de 124 peintures, où les époques et les manières successives de l'artiste étaient représentées par des œuvres, souvent éminentes, venues des pays les plus divers, des Etats-Unis à l'URSS et au Japon; la connaissance de Renoir s'enrichissait ainsi de peintures peu connues, qui entouraient les chefs d'œuvre familiers du peintre, et l'exposition était assurément un rassemblement exceptionnel. Le catalogue (6), qui était très largement illustré de reproductions en couleurs, offrait des notices détaillées et des études d'ensemble très intéressantes, qui analysaient souvent avec pertinence les aspects essentiels de Renoir; l'exposition marquera une date dans la suite des manifestations dont l'impressionnisme est l'occasion.

Fort intéressante, bien que plus modeste dans ses ambitions, était l'exposition du Musée du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye, *Le chemin de Gauguin* (7): intelligemment comprise, elle jalonnait les étapes du peintre, en confrontant ses œuvres avec celles d'autres artistes qui avaient eu avec lui, au fil des années, quelque rapport; ces rapprochements étaient parfois très éclairants, sans compter que la

qualité de nombre des œuvres rendait l'exposition séduisante; elle aussi apportait du neuf dans l'histoire de la peinture à la fin du XIX^e siècle. La vogue actuelle de l'impressionnisme n'empêche pas que depuis un certain temps soit remis à la mode l'univers de la peinture académique, et celui-ci, d'ailleurs, n'est pas sans interférer parfois avec l'art indépendant; un bon exemple de cette ambiguïté a été donné par l'exposition *James Tissot* au Petit Palais: un peintre qui fut l'ami des impressionnistes, mais resta fidèle à une manière traditionnelle de peindre et qui se partagea entre Londres et Paris; le catalogue (8), qui groupait plusieurs intéressantes études, contribuera à faire mieux connaître un peintre qui ne fut sans doute qu'un petit maître, mais qui pratiqua un art sensible et délicat. C'est à un courant bien différent, celui de l'« art nouveau », qu'appartient *Gallé*, dont l'exposition, au Musée du Luxembourg, manifestait l'éminence dans plusieurs domaines des arts décoratifs: il fut en effet à la fois verrier, céramiste, ébéniste et créateur d'objets d'art de toute sorte: l'originalité et la force de nouveauté de son art apparaissent bien dans le choix des pièces, souvent remarquables, qui témoignaient de l'université du maître, dont on peut dire qu'il fut comme le symbole de l'école de Nancy » et qu'il démontra que dans la France de son temps l'activité artistique n'était pas toute concentrée dans la capitale: le catalogue (9), par ses études larges et compréhensives et par ses nombreuses notices bien documentées, permettait une forte et belle approche de l'art de Gallé.



Le XX^e siècle a connu comme toujours une grande faveur, mais n'a suscité aucune manifestation exceptionnelle, quoique certaines aient apporté, notamment pour quelques artistes des générations anciennes, des contributions notables.

Du côté des peintres, certaines expositions ont eu un caractère rétrospectif: c'a été le cas pour *Dunoyer de Segonzac* au Musée Marmottan et pour *F. Léger* à la Galerie Louise Leiris, dont on avait des ensembles assez importants d'œuvres couvrant l'essentiel de leur carrière. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, lui, a célébré le centenaire de *Robert et Sonia Delaunay*, en présentant un ensemble assez prestigieux, non seulement de peintures mais aussi d'autres œuvres et de documents divers. *Klee* a inspiré une exposition assez fournie et variée à la Galerie Flinker et surtout, au Musée National d'art moderne, une exposition consacrée à un aspect particulier du peintre, *Klee et la musique*, qui mettait bien en lumière la place tenue par la musique dans la vie et l'art de Klee et apportait ainsi une précieuse contribution à la connaissance de l'art du grand peintre. Le Musée National d'art moderne a consacré aussi une exposition au peintre « hispano-français » *Matta* et ce rassemblement d'œuvres permettait au public français une bonne approche d'un des artistes marquants du surréalisme. D'autres surréalistes ont été aussi l'objet de manifestations plus ou moins importantes: *André Masson* à la Galerie Dutko et *Delvaux* au Centre wallon, qui avait réuni du peintre belge tout un ensemble de peintures et de dessins. La Galerie Artcurial a retenu *De Chirico néo-baroque*, c'est-à-dire la seconde époque du célèbre peintre italien, en montrant un choix très significatif d'œuvres où l'on pouvait voir le cheminement suivi par le peintre après 1925. *Maurice Loureuil* a été

l'objet de la part du Musée de Saint-Denis, pour le centenaire de sa naissance, d'un hommage, qui a permis de sortir de l'ombre un peintre mal connu. D'autres peintres, plus jeunes, sont aussi apparus sur les cimaises parisiennes en 1895 : des œuvres d'Edouard Pignon ont été montrées au Grand Palais et à la Galerie Trigano ; des peintures de grand format de Hans Harlung ont été présentées à l'Hôtel de Ville de Paris, témoins éloquentes du parcours du peintre au cours des années récentes. Le Centre Beaubourg a consacré une importante exposition à Adami, Italien cosmopolite, dont le langage pictural mêle étrangement et agressivement des préoccupations diverses, et ce fut l'occasion de faire mieux connaître son art en France. La Galerie Trigano a montré un ensemble de peintures de *Lanskoy*, ainsi qu'un choix de tableaux de *Héliou* remontant aux années soixante, période significative d'un moment important de son art. La Galerie Jeanne Bucher a rendu un *Hommage à Arpad Szenes* et la Galerie Claude Bernard a exposé des peintres et œuvres graphiques de *David Hockney*. La Galerie Isy Brachot a présenté, comme d'habitude, une série de peintres divers, à la personnalité souvent originale : *Hugo Duchateau* et ses amusants trompe-l'œil, *Roland Cal*, *Gérard Fromanger* et ses Chimères, *Rustin* et ses petits formats, *Jan Vanriel*. On a pu voir, encore, les monotypes sensibles de *Simone Roz* et les peintures attachantes de *Jacques Davy*.

Parmi les sculpteurs, *Henri Laurens* a été particulièrement à l'honneur ; c'était le centenaire de sa naissance et il a fait l'objet de deux manifestations notables : une rétrospective de ses œuvres était montrée à la Galerie Louise Leiris et elle comportait une soixantaine de pièces qui offraient comme un résumé du travail du sculpteur dans la succession de ses moments et dans la diversité de ses genres, toutes œuvres qui étaient de belle qualité et rendaient l'exposition séduisante ; au Musée National d'art moderne était mis en valeur un des aspects de l'œuvre, les constructions et papiers collés de la période cubiste. C'est aussi à un aspect de l'œuvre d'*Alberto Giacometti*, les dessins, que la Galerie Claude Bernard a consacré une exposition : grande a été l'importance du dessin dans l'activité de Giacometti et la diversité des pièces réunies pour l'exposition — et leur qualité — attestait l'intérêt qu'offre le dessin pour une connaissance approfondie du sculpteur. La Galerie Claude Bernard a présenté aussi une exposition d'œuvres récentes d'*Ipoustéguy* et ces sculptures manifestaient l'évolution d'un artiste qui entretient avec la forme vivante des rapports très libres et trouve dans les métamorphoses des effets savoureux servis par un bel métier ; il s'affirme de plus en plus comme un des maîtres de sa génération. D'autres expositions de sculpteurs méritaient qu'on s'y arrête : au Centre National des arts plastiques s'offrait l'œuvre de *Lipsi*, un sculpteur d'origine polonaise, dont l'œuvre aime le plein-air et la monumentalité ; dans les Salons de la Rose-Croix exposait un autre Polonais d'origine, *Léopold Kretz*, dont l'œuvre séduit par sa force et sa souplesse ; le Musée des arts décoratifs présentait *Jean Amado*, qui travaille le béton, tandis que le Musée Rodin montrait le Danois *Robert Jacobsen*, sculpteur du fer et de l'abstraction ; enfin, la Galerie Isy Brachot offrait des figures féminines de *John De Andrea*, marquées, elles, par un parti d'hypermécanisme et de trompe-l'œil.

Le XX^e siècle a suscité d'autres expositions qui se situaient en dehors de ces ensembles. Celle du Musée de Cluny, *Archéologie et projet urbain*, posait

le problème de l'insertion des vestiges du passé dans les villes modernes et, s'appuyant sur des exemples précis empruntés à diverses villes, elle était intéressante et susceptible de sensibiliser le public à un problème important. On retrouvait l'architecture — et même largement développée — à la *Nouvelle Biennale de Paris* au Parc de la Villette, avec les autres arts : l'exposition se recommandait dans son ensemble par une grande diversité et un certain renouvellement. L'architecture n'était guère présente par contre à la *Société Nationale des Beaux-Arts* au Grand Palais, intéressante surtout par certaines rétrospectives, notamment du Dunoyer de Segonzac et du graveur Robert Cami. Le Musée-galerie de la Seita a montré *80 tapisseries de peintres*, un ensemble important et souvent remarquable, où l'on retrouvait des grands noms de l'art contemporain. Le Musée des arts décoratifs a évoqué l'activité de *Charlotte Perriand*, qui œuvra dans les arts du mobilier en collaboration avec Le Corbusier. Le Musée de la publicité a exposé un choix d'*Affiches du cinéma français*. Le Centre Beaubourg a montré une exposition assez étrange, *Les immatériaux*, ouverte sur les au-delà de la réalité matérielle. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, enfin, a rendu hommage, par une exposition et par d'autres manifestations, au grand musicien *Gustav Mahler*.



Un assez grand nombre d'expositions, comme toujours, étaient issues du désir éprouvé par certains musées de montrer des œuvres peu connues, ou même tenues en réserve, de leurs propres collections, et souvent ces expositions n'avaient pas seulement l'intérêt de l'inédit.

Le Musée d'art et d'essai a réuni, comme d'habitude, des œuvres appartenant aux musées nationaux : on y a vu successivement la série des peintures sur *L'histoire d'Esther* de Jean-François de Troy, *Edmond About écrivain et critique d'art* et des *Affiches récentes des musées*, puis *Sculptures françaises du XIV^e siècle*, *Le Gamin de Paris* et *Victor Hugo et la photographie*. Le Musée du Louvre lui-même a présenté des œuvres importantes. Le département des peintures a réuni des ensembles fort intéressants : *Les peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre* offraient à une étude approfondie les cinq tableaux — dont certains fort célèbres — que le Louvre possède du maître germanique (10) ; *Andrea Solario en France* permettait de regarder de près non seulement les œuvres du peintre italien en possession du Louvre, mais aussi d'autres, conservées en divers lieux, qui entretiennent avec les peintures de Solario des rapports plus ou moins étroits (11) ; *Les portraits d'Ingres : peintures des musées nationaux* permettaient de confronter un ensemble particulièrement prestigieux — bien que limité — de chefs-d'œuvre créés par Ingres dans l'art du portrait et apportaient une contribution importante à la connaissance du maître dans un domaine où il a particulièrement brillé (12). Les autres départements du Louvre ne sont pas restés inactifs : c'est ainsi qu'on a pu voir les *Nouvelles acquisitions du département des objets d'art, 1980 — 1984* et les *Graveurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle dans la collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre* ; un *Hommage à Pigalle* a été proposé par le département des sculptures pour le deux-centième anniversaire de sa mort ; le Cabinet des dessins, enfin, a montré

Pastels français du XVIII^e siècle, Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle et Le Brun à Versailles.

D'autres musées ont aussi fait des présentations particulières. Le Musée Rodin a proposé des *Dessins de Rodin*. Le Petit Palais a montré des peintures du *Classicisme français* appartenant au Louvre et à des musées de province, rassemblées en vue d'une exposition à étranger. Le Musée de Prieuré à Saint-Germain-en-Laye a présenté *Cinq années d'acquisitions 1980-1985*, qui comportaient des œuvres nombreuses et souvent notables. L'Institut néerlandais a montré des dessins et gravures de *Jacques de Gheyn* appartenant à la collection Lugt et des *Dessins hollandais et flamands de l'Université de Leyde*. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a accueilli une collection célèbre, les *Maîtres modernes de la collection Thyssen-Bornemisza*. Le Musée de Sèvres a montré *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, un ensemble important et divers. Enfin, le Grand Palais a exhibé, sous le titre *Anciens et nouveaux*, un choix d'œuvres acquises par l'État ou avec sa participation de 1981 à 1985 : c'était un ensemble fort divers, pro-

venant des musées nationaux ou provinciaux, et son caractère forcément disparate ne dissimulait pas la présence d'œuvres importantes et même parfois insignes.



Pour clore cette revue des expositions parisiennes, il n'en est pas qui puisse mieux convenir, dans un pays qui a fait de la gastronomie un art, que *Les Français et la table*. Cette exposition, organisée par le Musée National des arts et traditions populaires (13), couvrait toutes les époques de l'histoire de France et elle était vraiment très complète dans la présentation du comportement des Français devant la « table », depuis les Celtes jusqu'à l'époque actuelle et depuis le casse-croûte jusqu'au repas sacré. Les images et les objets qui exprimaient ce comportement étaient fort divers et parfois de belle qualité. C'est un visage typique de la France que laissait voir cet hommage rendu à la table.

René JULLIAN

Notes

¹ *Les Huguenots* 1 vol. in 4°, 223 p. (527 n^{os}), nbr. ill. en couleurs et en noir.

² *Watteau* 1 vol. in 4°, 583 p., très nbr. ill. en couleurs et en noir.

³ *Reynolds* 1 vol. gr. in 8°, 269 p., nbr. ill. en couleurs et en noir.

⁴ *La gloire de Victor Hugo* 1 vol. in 4°, 810 p.; très nbr. ill. en couleurs et en noir.

⁵ *L'impressionnisme et le paysage français* 1 vol. in 4°, 400 p. (137 n^{os}), nbr. ill. en couleurs et en noir.

⁶ *Renoir* 1 vol. in 4°, 415 p. (124 n^{os}), nbr. ill. en couleurs et en noir.

⁷ *Le chemin de Gauguin* 1 vol. in 4°, 230 p., nbr. ill. en couleurs et en noir.

⁸ *James Tissot* 1 vol. in 4°, 255 p., nbr. ill. en couleurs et en noir.

⁹ *Gallé* 1 vol. in 4°, 320 p. (290 n^{os}), nbr. ill. en couleurs et en noir.

¹⁰ *Les peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre* 1 vol. in 12°, 82 p., nbr. ill. en noir.

¹¹ *Andrea Solario en France* 1 vol. in 12°, 116 p., nbr. ill. en noir.

¹² *Les portraits d'Ingres : peintures des musées nationaux* 1 vol. in 4°, 141 p., nbr. ill. en couleurs et en noir.

¹³ *Les Français et la table* 1 vol. in 8°, 509 p., nbr. ill. en couleurs et en noir.

ERNÖ MAROSI, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn, Esztergom in der Kunst des 12.—13. Jahrhunderts*, Budapest, 1984.

Das reich illustrierte Buch ist einer wichtigen und umstrittenen Etappe der Entwicklung der Baukunst in Ungarn gewidmet. Ausgangspunkt bilden die archäologisch freigelegten Ruinen des ehemaligen königlichen Palastes und der St. Adalbertskathedrale in Gran (Esztergom). Eines besonderen Interesses erfreut sich die Kathedrale, weil da zwei zeitlich, angeblich von einem Brand in den Jahren 1180—1188 verursachte, unterschiedbare Bauphasen nachweisbar sind. Bezüglich der Hypothese dass die neuen Bauformen Steinmetzen aus dem Elsass, die am Kreuzzug Kaiser Friedrich Barbarossa's (1189) teilgenommen hätten, zuzuschreiben wären, äussert E. M. mit Recht Zweifel aus. Umso überraschender erscheint daher der Vorschlag (S. 8) sich der Ansicht A. Ipolyi's (*Magyar műörténeti tanulmányai*, Budapest, 1873, S. 1 ff.) anzuschliessen, derzufolge „die höchste Entwicklung der Baukunst, die grossartige gotische Dom-baukunst, mit der Bewegung und mit dem Aufruhr um die Selbstständigkeit des Bürgertums der französischen Städte ihren Anfang nahm, fällt es ohne Zweifel auf, dass die Blütezeit unserer Baukunst ebenfalls in die Epoche der Freiheitskämpfe um die Goldene Bulle fällt.“ Dabei wird übersehen dass, das damalige für die Freiheit kämpfende französische Bürgertum nicht nur über eine entsprechende Werkmeisterschaft, sondern auch über verhältnismässig entwickelte Unterrichtsinstitute — sogar einer Universität — verfügte, Dinge die dem ungarischen Adel aus der Zeit der Goldenen Bulle (1222) nicht zur Verfügung standen und wohl auch nicht interessierten.

Die Korrektheit schriftlicher Überlieferungen betreffend die Datierung der St. Adalbertskathedrale und des königlichen Palastes in Gran (Esztergom), sowie der Beziehung dieser Bauten zur zeitgenössischen Architektur in Frage stellend, hat sich der Autor vorgenommen eine streng objektive Antwort auf Grund der stilistischen Analyse der erhaltenen Bauformen zu erzielen. Eine führende Rolle wird dementsprechend den plastischen Schmuckformen der Kapitelle, Säulen, Rankenfriesen u. s. w. eingeräumt und der Autor bemüht sich die erhaltenen Skulpturen in entsprechende Entwicklungsreihen einzuordnen. Manchen kann man beistimmen, manche dagegen in Frage stellen. Was jedoch überrascht ist die prinzipielle, unmittelbare und stehle Beziehungsetzung der Graner Denkmäler mit den Bauten und Orten, ihrer technischen und stilistischen Entstehung, mit den Denkmälern aus Burgund, der Île de France, mit nord-italienischen Zentren und mit ihren Datierungen, ohne gelegentliche Analogien der Nachbarländer Ungarns zu berücksichtigen. Als Beispiel möge die Diskussion um das Graner Kapitel Nr. 55 (Abb. 120) dienen. Im Text (S. 54) wird auf Beziehungen „zur Bauornamentik der Provence als auch zu der des Antelami Kreises (Parma)“ hingewiesen und in der dazugehörigen Note 135 werden weitere Beispiele aus Arles u.s.v. hinzugefügt. Die Note schliesst mit Feststellung: „Auch deshalb muss der Hinweis von Vătăşianu 1966 S. 60/ *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, Bucureşti/auf Tisnov zusammen mit daraus

folgenden Schlüssen auf die Datierung der Stücke aus Esztergom widerlegt werden.

Als Folge dieser Betrachtungsweise weist E. M. diese Phase der Graner Plastik in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, während sie in meiner obengenannten Schrift, eben auf Grund der engen Verwandtschaft mit der dekorativen Plastik der zisterzienser Klosterkirche in Tisnov (1240), im ehemaligen Mähren, in der Nähe der ungarischen Denkmäler, den Jahren 1240—1250 zugeschrieben wird.

Weiterhin heisst es: „Wohl wurde der Bau“ der Adalbertskathedrale, „nach Westen fortgesetzt, wie es die Entstehungszeit des Westportals, der *Porta Speciosa*, zwischen 1185—1196, beweist. Es ist zu klären... wie es zum Stilwechsel kam, infolge dessen am Ende des 12. Jahrhunderts die Frühgotik ihren Einzug hielt. Mangels sonstiger Beweise kann die Beantwortung dieser Frage nur mit Hilfe einer Untersuchung der erhaltenen Reste der Bauornamentik versucht werden.“ (S. 28).

Die geplante Untersuchung wird im Kapitel „Die Skulpturen der *Porta Speciosa* und ihr Umkreis“ (S. 59 ff.) vorgenommen. Das Adlerrelief wird auf das Lesepult in S. Ambrogio, Mailand, zurückgeführt. Der Portallöwe wird mit demjenigen aus S. Zeno in Verona verglichen u.s.w. und im Kontext bemerkt der Autor: „Die italienischen Beziehungen zur *Porta Speciosa* sind auf Grund dieser Übereinstimmungen einwandfrei festzustellen, es ist jedoch nicht ganz einfach daraus auf die Datierung zu schliessen“ (S. 60). Es wird dabei noch folgende, für den Autor charakteristische Meinung ausgesprochen: „Wahrscheinlich sind die Werksteine der achteckigen Pfeiler in Esztergom nicht auf die österreichischen Parallelen sondern auf ihre gemeinsamen Vorbilder zurückzuführen“ (S. 70). Das soll die abweichende frühe Datierung der Graner Pfeiler erklären.

Die Inschrift auf dem Aussenbogen der *Porta Speciosa* „*Mens sanctam spontaneam, honorem deo et patriae liberationem*“ (S. 80 und Note 328) wird nur kurz als apotropäische Anrufung der Hl. Agatha erwähnt und es wird auf die Tatsache hingewiesen, dass der Text „in ganz Europa gegen Brand und besonders an Glockeninschriften verwendet wurde.“

Zu bemerken ist jedoch dass alle Glockeninschriften offenbar erst aus dem 14.—15. Jahrhundert stammen und dass die „*patriae liberationem*“ sich, laut der Agatha-Legende, auf die Rettung der Stadt Catania vor den Ausbrüchen des Ätna bezog. Mit Recht bemerkte daher Dr. Heinrich Otte, *Glockenkunde*, Leipzig, 1884, S. 123, dass die obengenannte Inschrift „nur durch Ergänzung einen Sinn“ bekommen könnte, ohne jedoch eine diesbezügliche Ergänzung vorzuschlagen. Ich frage daher ob die Invokation von der Adalbertskathedrale nicht etwa den ursprünglichen Text darstellt, dass sich daher die „*patriae liberationem*“ nicht auf die Stadt Catania und den Ätna, sondern auf den Tatareneinfall in Ungarn und auf die zahlreichen, von den Tataren verursachten Feuersbrünste bezog? Das würde auch die Datierung der Westfassade der Adalbertskathedrale kurz nach 1241 bedeuten. Diesen Vorschlag habe ich bereits in meinem obengenannten Buch (S. 51) gemacht, aber E. M. übersieht ihn.

Consequenterweise wird auch im Zusammenhang mit der Kathedrale in Alba Iulia (Weissenburg, später Karlsburg, Gyulafehérvár) den Worten des Augenzeugen Rogerius — „... *ad Albam penitus civitatem in quo nihil potuit reperiri, praeterquam ossa et capita occisorum, basilicarum et palatiorum muros diruptos et subfossos* ...“ (*Carmen miserabile*, Cap. 40, *Scriptores rerum hungaricarum*, herausgegeben von E. Szentpéteri, II, Budapest, 1938, S. 587) — kein Wert beigelegt, noch die Tatsache erwähnt, dass der nach dem Tatareneinfall 1244 als Bischoff Transilvaniens ernannte Adolphus gar nicht nach Alba Iulia kam, sondern sich im Jahre 1245 nach Győr versetzen liess. Erst der 1246 ernannte Bischoff Gallus liess sich in Alba Iulia nieder, ersuchte aber und erhielt vom König Béla IV am 6. Mai 1246 eine Urkunde (Siehe Franz Zimmermann und Carl Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I, Hermannstadt, 1892, S. 72—73, Nr. 81). Diese beschreibt die Entvölkerung der Gegend infolge der „*hostili persecutione Thartarorum*...“ sowohl in

Alba, „*quae est sedes episcopatus sui*“, als auch... *in aliis curtibus pontificalibus*“, darunter wird Herina genannt. Den neuen Ansiedlern, den „*hospites*“ und dem Bistum werden wichtige Vorrechte eingeräumt und im Context wird die Kathedrale erwähnt, damit sie „*in pristinum statum possit reformari*“. Weder E. M. noch seine Vorgänger berücksichtigen diese Urkunde, die doch bezüglich der Datierung der Kathedrale in Alba Iulia und der Kirche in Herina (Mönchsdorf, Harina) eine entscheidende Bedeutung hat. Übergangen wird auch die Urkunde aus dem Jahre 1264 (siehe *Urkundenbuch* I, S. 93—94, Nr. 107) die dem Zisterzienserkloster Kerz (Cîrța, Kerc) gewidmet ist und in der von der Zerstörungswut der Tataren („*post Thartaricae vastitatis rabiem penitus desolatam*...“) und der notwendigen Erneuerung des Klosters die Rede ist (siehe auch Dan Nicolae Busuioc, *Considerații privind datarea mănăstirii cisterciene de la Cîrța*, SCIA, Seria Arte plastice, 23—1976, S. 3 ff.).

Auf Grund dieser Urkunden ist eine Datierung der heutigen Kathedrale von Alba Iulia und der Kirche von Herina Ende des 12. — Anfang des 13. Jahrhunderts mehr als fraglich, und desgleichen auch die chronologische Gleichsetzung der gotischen Bauformen in Kerz — am östlichen Rand der katholischen Niederlassungen, um 1230 — mit denjenigen der Ile de France!

Hat es überhaupt in Ungarn (in Esztergom und dem Ausstrahlungsgebiet) um 1180 — Anfang 13. Jahrhundert, d. h. zur Zeit des in Byzanz erzogenen Königs Béla III (1173—1196) eine frühgotische Phase gegeben, der dann merkwürdigerweise eine Rückströmung in den spätromanischen Stil gefolgt ist, wie es E. M. (S. 35 ff., 67 ff., 91 ff.) vorschlägt? Oder ist eher zu bekennen dass die gotischen Bauformen in Ungarn gleichwie in den anderen zentral — und osteuropäischen Ländern erst nach Mitte des 13. Jahrhunderts Verbreitung gefunden haben? Aber dann hat Ernő Marosi's Buch sein Ziel nicht erreicht!

Virgil Vătășianu

ION FRUNZETTI

Il est un rare privilège celui de rencontrer des hommes dont la vie se déroule sous le triple signe de l'intelligence, de la cordialité et de l'érudition, et je peux avouer ma chance de l'avoir eu auprès de Ion Frunzetti, mon ami et aîné récemment disparu.

C'était un torrent de vie dont le courant impétueux n'était censuré que par son parfait esprit cartésien, ciselé dans les écoles dont il fut le brillant élève. Solidaire avec la vie de son peuple, dans les moments tragiques et dans les instants d'enthousiasme également, il a été — par de sa formation et son œuvre — un vrai européen, illustrant, dans la culture de son pays, le type même de spiritualité latine. Lorsqu'il est parti de ce monde, en septembre 1985, j'ai su qu'il était, à maints égards, irremplaçable.

Né en 1918, à Bacău — dans cette Moldavie qui était, à la fois, terre de sagesse et terre d'innovation culturelle (sa ville natale était très proche du lieu de naissance de Tristan Tzara !) —, Ion Frunzetti se remarqua depuis l'époque de ses études à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université bucarestoise (1936 — 1940) comme un esprit d'insatiable curiosité intellectuelle, difficile à classer dans une des branches spécialisées des sciences humaines. Il étudia l'esthétique et l'histoire de l'art, fut un hispaniste distingué, un traducteur avisé de littérature française et anglaise. Mais il a été également un des premiers spécialistes de l'Europe orientale qui a senti le besoin — à l'instar de son collègue au lycée de Timișoara, Robert Klein — de s'intéresser aux œuvres d'art d'une époque d'importance cardinale que fut la Renaissance, œuvres étudiées dans leur intime laboratoire détaché d'une histoire culturelle par trop extérieure parfois.

Il a été depuis ses premiers essais rédigés pour le séminaire d'Alexandre Busuioceanu — tel celui sur « le dessin de Léonard en tant qu'expression de son expérience culturelle » — un adepte de la critique de type configuratiste où l'œuvre tient place à la biographie de l'artiste, où l'histoire de l'art est plutôt une histoire de l'esprit, où les

phases de l'art sont autant de phases de la connaissance.

Le début de la guerre empêcha Frunzetti de poursuivre ses études à Paris avec une bourse qu'il venait de remporter. Il continua à travailler à Bucarest comme assistant du professeur d'esthétique Tudor Vianu — sous la direction duquel il a conçu sa thèse sur « La catégorie du tragique dans les arts visuels » —, ensuite du professeur d'histoire de l'art Georges Oprea, préparant son doctorat avec une thèse sur la typologie de l'ornement populaire.

A cette époque même l'Académie Roumaine publia ses premières monographies sur les artistes modernes de son pays — le sculpteur Văduța, le peintre Mirea —, qui venaient inaugurer l'intérêt de Frunzetti pour l'art roumain du siècle précédent (ses études sur les peintres Rosenthal, Popp, Daniel) et de notre siècle (sa monographie dédiée au sculpteur Paciurea). L'occasion fournie par une brève mission diplomatique en tant que conseiller culturel de la légation roumaine à Belgrade (1946 — 1947) ajouta une nouvelle direction dans l'éventail, tellement large, de son intérêt scientifique : celui des interférences stylistiques balkano-roumaines à l'âge du néo-classicisme et de l'académisme.

Esthéticien et historien d'art, doublé d'un essayiste et d'un poète, Ion Frunzetti allait se dédier, après 1950, à la

recherche dans l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest (dont il fut, brièvement, le directeur entre 1973 et 1975) et à l'enseignement comme professeur d'histoire de l'art à l'Institut des Beaux-Arts.

Appelé en 1958 comme représentant de son pays au sein de CIHA — dont il devenait en 1979 membre honoraire —, Frunzetti fut également membre des sections roumaines de l'ICOM et de l'AICA, vice-président de l'Union des Artistes Plastiques de Roumanie, président — depuis 1970 — de la section d'histoire et théorie de l'art et de la littérature dans l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, rédacteur en chef de la Revue « Roumaine d'Histoire de l'Art ».

Cet homme si vif et dynamique, informé comme un vrai spécialiste dans plusieurs chapitres de l'histoire des arts européens, représenta la Roumanie aux grandes expositions, colloques et congrès ayant comme objet les arts visuels, à Prague et à Paris, à Budapest et à Tokyo, à Grenade, Bologne et Venise où il fut plusieurs fois le commissaire du pavillon roumain de la Biennale.

Cédant aux instances de ses amis et élèves, il accepta de réunir ses principaux ouvrages en deux volumes ayant un titre combien éloquent d'une perspective symbolique : « Pégase entre Mé-

duse et Persée ». L'art strictement contemporain du monde entier et l'art moderne de son pays, l'art de la Renaissance italienne et allemande aussi bien que l'art primitif trouvent ici, dans les pages de Frunzetti, des interprétations nouvelles dues à un œil et à une intelligence de grande acuité.

Il venait tout juste de finir les corrections des dernières épreuves et me disait son bonheur de voir réunis ses écrits de jeunesse — qu'il ne reniait pas — et ceux d'une maturité empreinte de nostalgie.

Au début de l'automne dernier les deux volumes de Frunzetti furent un grand succès de librairie. Le seul qui n'a pu s'en réjouir fut l'auteur lui-même. Il était mort quelques jours avant leur parution.

Relisant ces pages dues à Frunzetti j'ai eu le sentiment tonifiant que notre métier où art, littérature, histoire, philosophie vont de pair, est pourvu d'une charge humaine plus grande qu'on ne s'en doute pas d'habitude. Au-delà des voluptés de l'érudition, au-delà des joies de la culture, mon grand ami disparu et notre collègue à nous tous a vécu, profondément humain, le bonheur quotidien et diffus de l'intelligence mise au service de ses semblables.

Răzvan Theodorescu

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et des compes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne : chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104, Bucarest, Roumanie.



